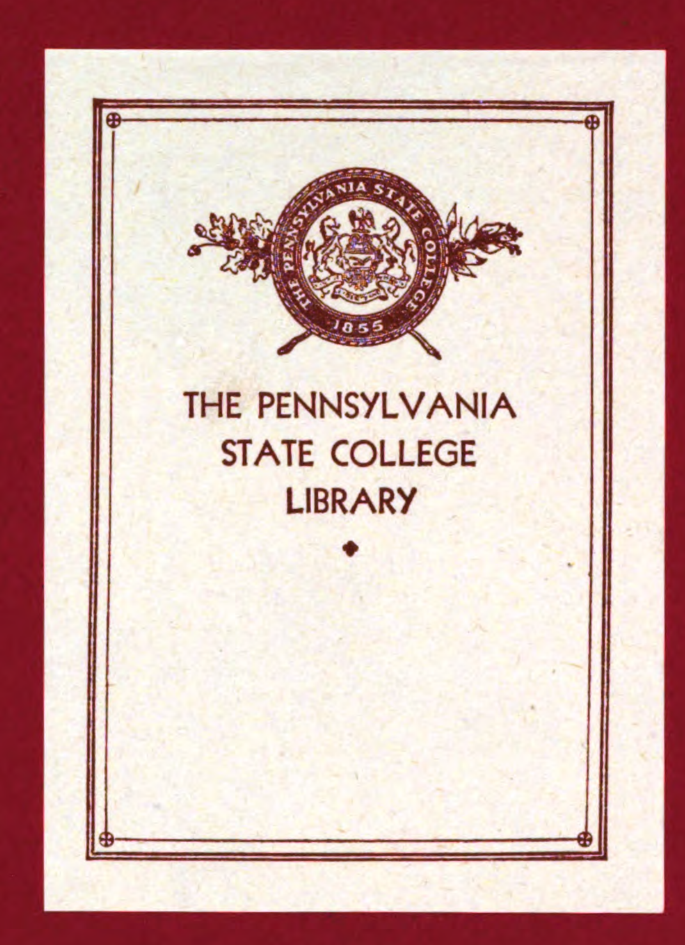
LEONARDO OLSCHKI

ROMANISCHE LITERATUREN DES MITTELALTERS



HANDBUCH DER LITERATURWISSENSCHAFT


THE PENNSYLVANIA STATE COLLEGE
1855
THE PENNSYLVANIA
STATE COLLEGE
LIBRARY



HANDBUCH
DER
LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

Unter Mitwirkung von:

Professor Dr. E. Bethe-Leipzig; Privatdozent Dr. H. Borelius-Lund; Professor Dr. B. Fehr-Zürich; Professor Dr. W. Fischer-Gießen; Professor Dr. W. Geiger-München; Professor Dr. G. Gesemann-Prag; Professor Dr. H. von Glasenapp-Königsberg; Dr. W. Gundert-Tokio; Professor Dr. H. Hatzfeld-Frankfurt; Professor Dr. H. Hecht-Göttingen; Professor Dr. H. Heiss-Freiburg i. Br.; Professor D. Dr. J. Hempel-Göttingen; Professor Dr. A. Heusler-Basel; Professor Dr. A. Kappelmacher-Wien; Professor Dr. W. Keller-Münster; Professor Dr. J. Kleiner-Lemberg; Professor Dr. V. Klemperer-Dresden; Professor Dr. B. Meissner-Berlin; Professor Dr. G. Müller-Münster; Professor Dr. F. Neubert-Breslau; Professor Dr. A. Novák-Brünn; Professor Dr. L. Olschki-Heidelberg; Dr. M. Pieper-Berlin; Reichsminister a. D. Dr. F. Rosen-Berlin; Professor Dr. P. Sakulin; Professor Dr. H. H. Schaeder-Berlin; Professor Dr. H. W. Schomerus-Halle; Professor Dr. L. L. Schücking-Leipzig; Professor Dr. J. Schwietering-Frankfurt; Professor D. Dr. R. Wilhelm.



POTSDAM

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.



DIE ROMANISCHEN LITERATUREN DES MITTELALTERS

VON

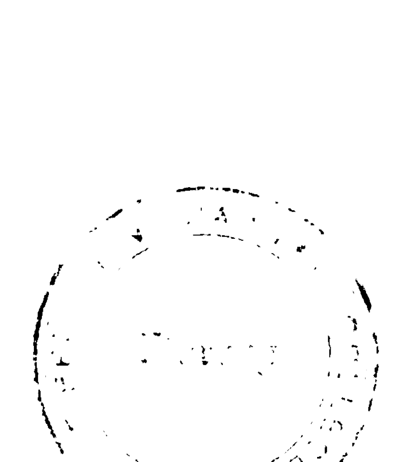
DR. LEONARDO OLSCHKI
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT HEIDELBERG



POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

PRINTED IN GERMANY





OHLENROTH'SCHE BUCHDRUCKEREI ERFURT



Kaiser Karl der Kahle auf dem Throne.

Aus dem sogen. Codex aureus von St. Emmeram zu Regensburg, um 870 (?) zu Corbie (Somme) angefertigt. Bayr. Staatsbibliothek, München, Cod. lat. 14000, Bl. 5 v.





1. Kaiser Justinian. Mosaik aus der Kirche San Vitale in Ravenna (6. Jahrhundert).
(Photo Alinari.)

EINLEITUNG

Es wird hier zum ersten Male der Versuch gemacht, die romanischen Literaturen des Mittelalters in ihrer Totalität darzulegen. Die romanische Welt erscheint hier als eine Einheit in der Vielheit, als eine große Völkerfamilie, die je nach den Besonderheiten ihrer nationalen Eigenarten und Überlieferungen das sprachliche Erbe des römischen Imperiums in der literarischen Betätigung fortsetzt.

Die Frage nach der Berechtigung einer solchen Betrachtungsweise ist am besten durch die Darstellung der Literaturgeschichte des romanischen Mittelalters zu beantworten, also durch die Lösung der hier gestellten Aufgabe. In Gegenwart des ungeheuren Materials, der weitverzweigten Strömungen mittelalterlichen Geisteslebens, der Wandlungen und Wanderungen der Stoffe, des Einigenden und Trennenden in den Anschauungs- und Ausdrucksformen der romanischen Völker, wären theoretische Erörterungen den Gefahren einer heute viel geübten spekulativen Willkür ausgesetzt, die ihre aprioristischen Einfälle für wissenschaftliche Erkenntnisse hält. Warnend liegen vor uns die Bücher, die das unendlich komplizierte Wesen der Völker in spielerischen Antithesen auflösen, in aphoristischen Formeln zusammenfassen und in vermeintlich sinnfälligen Wortgebilden nachprägen. Zu ihnen gesellen sich

manche verwegene Versuche der Durchdringung des sogenannten mittelalterlichen Zeitgeistes mittels analogischer Kombinationen, scheinkluger Schlagwörter und unfruchtbarer Abstraktionen, die kaum Entsprechendes in der historischen Wirklichkeit besitzen.

In diesem uferlosen Fahrwasser wollen wir uns nicht bewegen, um so rasch als möglich zu den Dingen selbst zu gelangen, die in unübersehbarer Mannigfaltigkeit als Denkmäler verklungener Poesie und als Dokumente einer fernen, für uns kaum mehr faßbaren Kultur vor unseren Forscherblicken liegen. Der Weg zu ihnen ist klar vorgezeichnet, wenn ihn nicht überflüssige Problematik trübt. Die romanischen Literaturen des Mittelalters bilden einen Ausschnitt aus dem Gesamtbilde des Schrifttums jener Epoche. Ihnen stehen die germanischen Literaturen eher zur Seite als gegenüber, vielfach in Stoff und Wesen, in Richtung und Sinn miteinander verwandt oder voneinander abhängig, als Ausdruck der weltlichen westeuropäischen Kultur- und Schicksalsgemeinschaft, die der einigende Glaube festigt und heiligt, und noch kein streitbares nationales Fühlen auseinandersprengt.

Die Sprache dieses einigenden Glaubens und der Institutionen, die er schuf und beschützte, die Sprache der Kirche, des Staates und des Rechts, war und blieb die lateinische der Schriftkundigen, die mit ihr die römische Überlieferung, freilich mehr im Geiste eines starren Traditionalismus, als in bewußter Anknüpfung an das geistige Vermächtnis der Antike hüteten. Das gesamte im Dienste des Glaubens und der Institutionen entstandene lateinische Schrifttum des Mittelalters, in Klosterzellen und Kanzleien erzeugt, lagert sich als eherne Masse über die Jahrhunderte und türmt sich einheitlich und massiv vom Atlantik bis zu den Grenzen des byzantinischen Reiches auf.

Demgegenüber entwickeln sich erst zaghaft, allmählich lebhafter, und schließlich in zunehmender Siegesgewißheit die nationalen Literaturen, als beweglicher Ausdruck des neuen und freieren Empfindens gereifter und doch werdender Geschlechter, die die Sprache des Alltags aus dem eigenen Erleben heraus zu künstlerischen Formen geläutert, bereichert und geadelt hatten. Von dem kindlichen Stammeln unbeholfener Verse bis zum rauschenden Stimmengeflecht der Göttlichen Komödie entwickeln sich diese neuen Literaturen der romanischen Welt wie eine Fuge, die sich durch Raum und Zeit in klarer Gliederung bis zu diesem noch helltönenden Orgelpunkt aufbaut.

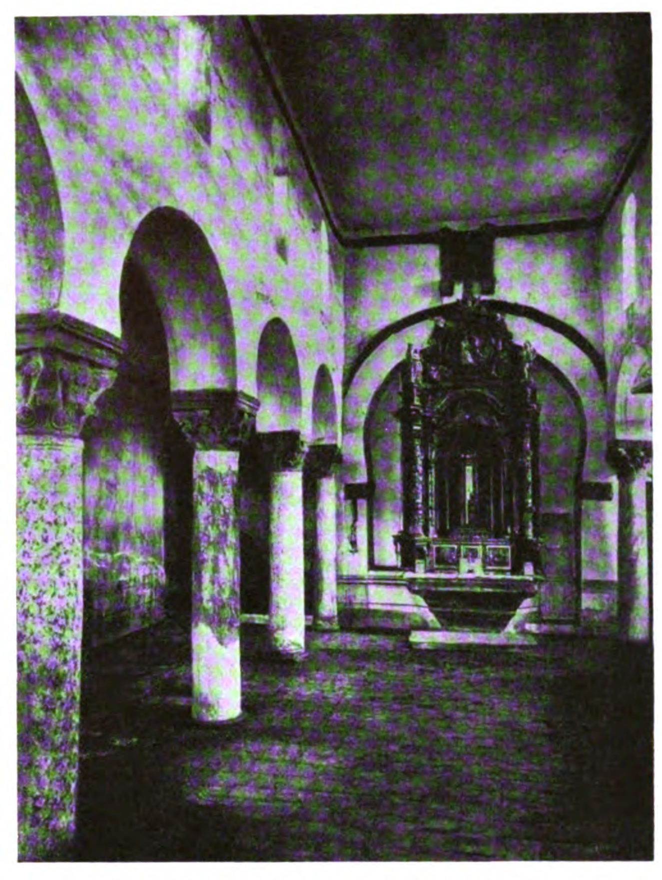
Frankreich stimmt im 9. Jahrhundert das erste Lied an in der Morgenstille einer werdenden Welt. Die Umwälzungen, die nach drei oder vier Jahrhunderten ungetrübter „pax romana" auf seinem Boden vorgegangen waren, hatten die geistigen und seelischen Energien geweckt, die seine Hegemonie bestimmten. Italien hatte sich währenddessen passiv und träge den erobernden Gothen, Griechen und Langobarden hingegeben, denen später die Sarazenen und Normannen folgten, und Spanien wurde rasche Beute germanischer und maurischer Eindringlinge. Was in Frankreich zwischen dem Einfall Chlodwigs und dem Aufstieg Karls des Großen, zwischen der Reichsteilung und der Festigung eines nationalen Königtums sich ereignet hatte, nährte den kriegerischen Geist, der sich bei der Eroberung der alten Welt durch abenteuerliche Waffen- und Kreuzzüge bekundete, und der zu gleicher Zeit seine reifste dichterische Gestalt im Rolandsliede prägte. Aus Spanien und Italien, das französische Heere und Sänger durchfluteten, hallte das Lied in beständig erneuerten Variierungen wider und weckte dort den Sinn für die epische Poesie, für die fremden und die eigenen Helden.

Dann ließ die Provence ihre Zaubermelodien vernehmen, die von höfischer Minne und Sitte sangen. Ihre lyrischen Töne schwebten über dem rauhen epischen Liede und entzückten die Frauen und die vornehme Welt. In ihrer Sprache und in ihrem Stile dichteten die Könige



und die Sänger in Portugal und in Toledo, in ihrem Geiste die Diener des zweiten Friedrich in Sizilien, und in ihrem Gefolge noch der jugendliche Dante und sein Florentiner Kreis.

Die dritte Stimme in diesem bewegten Flusse von dichterischen Motiven ist die des bretonischen Nordens, der seine Phantastik und Empfindsamkeit der mittelalterlichen Welt übertrug, eine neue Schattierung des epischen Geistes erzeugte, neue Formen des epischen Liedes prägte und die Ideale von Ritterlichkeit und weiblicher Anmut in vorbildlichen Gestalten verkörperte.

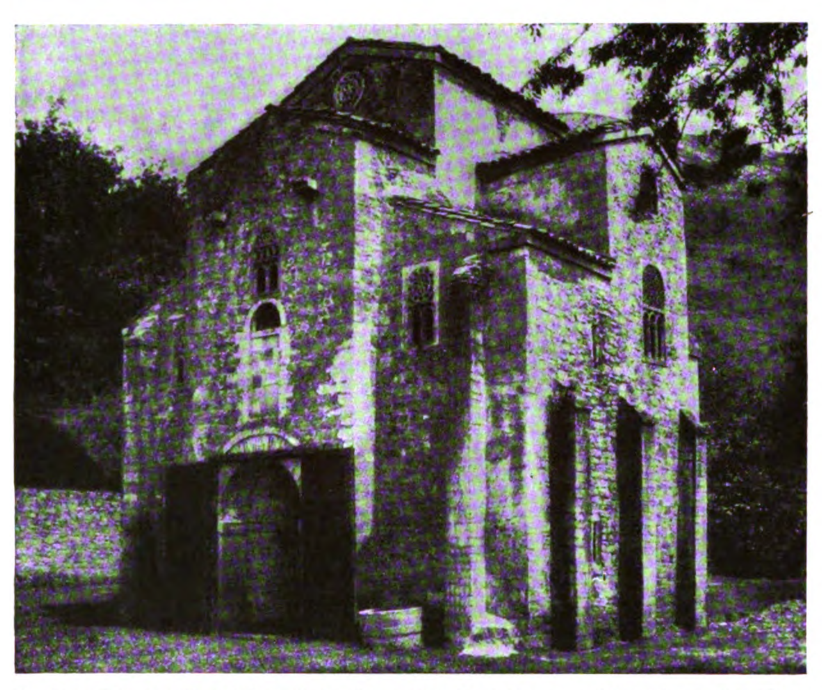


2. Schiff der Kirche San Juan Bautista in Baños (Prov. Palencia), die als einziges westgotisches Architekturdenkmal Spaniens gilt, gegründet 661 von König Recceswinth, im 9. Jahrhundert erneuert.

Als zu Beginn des 13. Jahrhunderts die Welt von Phantastik, Lyrismus und Abenteuerlichkeit übersättigt zu sein schien, und die realer denkenden und empfindenden Schichten eines emporsteigenden Bürgertums mitzuherrschen begannen, rankte sich die Poesie um die Realien des Wissens und des Nutzens empor und schuf mit dem Rosenroman das Vorbild der lehrhaften Dichtung. Der epische Rahmen ist noch bewahrt, der lyrische Ton noch fern vernehmbar, der höfische Geist noch erkennbar; aber sie werden alle von der Allegorik überwuchert, die zum herrschenden Motiv der poetischen Phantasie geworden ist. Dem heroischen, dem höfischen und dem abenteuerlichen Zeitalter war mithin im Verlaufe eines Jahrhunderts das intellektuelle gefolgt.

Während der Hochblüte der Scholastik und dieser letzten Wandlung literarischer Neigungen war die erste neuere Berichtprosa in Villehardouins Geschichte des vierten Kreuzzuges entstanden; die lehrhafte und die Romanprosa folgten im Verlaufe des Jahrhunderts als Ausdruck bürgerlichen Geschmacks. Französisch war für die ganze romanische Welt noch die vornehmste, wenn nicht die einzige literarische Sprache, und ihre Erzeugnisse überall bekannt, wo Sinn für Poesie und Bildung sich regte. In Portugal und Spanien, in Mantua und in Florenz, in Katalonien und Sizilien war provenzalische Dichtung noch lebendig, als ihr Heimatland im Albigenserkrieg zugrunde ging.

Aber dies waren Nachklänge längst angestimmter Lieder. Sie werden von einer noch nie gehörten Stimme übertönt: Franz von Assisi und Jacopone von Todi lassen zum ersten Male das religiöse Lied der Entsagung und der Kasteiung in der Muttersprache erklingen. Unter den Erschütterungen einer religiösen Erneuerung wächst auf klassischem Boden die fromme Lyrik hervor, das mystische Zeitalter verkündend, das Dantes Weltgericht abschließt. Italien



3. Die Kirche San Miguel de Lino bei Oviedo, um 850, eines der ältesten Denkmäler christlicher Architektur in Spanien, gekennzeichnet durch eigenartige Vermischung byzantinischer, römischer und orientalischer Stilelemente, ein Wahrzeichen der eklektischen Kultur des IX. Jahrhunderts.

hat nunmehr das Zepter in der Hand. Aber es findet sich selbst erst in der Kontemplation der römischen Antike, die ihm eine Seele und die Einheit der Bildung und des Strebens verleiht. Damit tritt etwas so radikal Neues in die Welt, daß die mittelalterlichen Überlieferungen der Gesinnung, der Anschauung, des Fühlens und des Ausdrucks verblassen und zurücktreten, ohne freilich jemals ganz aus dem Gesichtsfelde zu verschwinden.

Unserer Aufgabe sind damit die Grenzen gegeben. Die mittelalterliche Bildungsgemeinschaft der romanischen Welt lockert sich, um einer neuen Raum zu geben, die weder ihre Geschlossenheit, noch ihren Gehalt mehr besitzt. Die Völker stehen im kulturellen Wettbewerb zu- und gegeneinander, im Bewußtsein ihrer Individualität, ihrer Geschichte und ihrer nationalen Ziele. Ariost, Rabelais und Cervantes, die das neue Kulturbewußtsein in seiner höchsten Reife repräsentieren, verraten uns aber zugleich, was die überwundene Vergangenheit an unvergänglichen literarischen Werten ihnen und der Nachwelt hinterlassen hatte.

Wir brauchen nunmehr bloß den führenden Stimmen und Themen dieser Fuge zu folgen, um den tönenden Aufbau der romanischen Literaturen des Mittelalters zu begreifen. Hierdurch werden weder die nationalen noch die sprachlichen Grenzen gewaltsam durchbrochen, noch die zeitliche Entwicklung willkürlich abgerissen, noch schließlich die Gattungen künstlich isoliert. Wir folgen den großen Strömungen und Wallungen der Frömmigkeit, des Heldentums, des Abenteuergeistes, des Gefühls- und Geisteslebens, wie sie sich in den Formen und Gehalten des vulgären Schrifttums als Ausdruck des allgemeinen, ständischen und persönlichen Empfindens, der Neigungen, Moden und Gewohnheiten dieser Epoche und ihrer Menschen offenbaren.

Freilich gelangt dadurch nur ein Ausschnitt ihres kulturellen Gesamtbildes zur Entfaltung; denn die vulgären Literaturen lassen recht wenig von den Impulsen erkennen, denen die Kirchen und Klöster, die Universitäten und die Orden, die Staaten und die Stände ihre Entstehung und Entwicklung verdanken. Sie führen uns in eine andere Welt, als die uns vertraute der gotischen Künstler, der Mystiker und Denker, der Prediger und der Eroberer, die der mittelalterlichen Kultur das sinnfälligste Gepräge verliehen. Wir werden uns davor

hüten, diese Welten künstlich zu verbinden. Diese Zerrissenheit, diese Spaltungen und Spannungen gehören zum Wesen jener Epoche, die uns in ihren Wurzeln und in allen ihren Äußerungen zersetzt und zerrissen erscheint, wie keine andere vor und nach ihr. Sie wird von zwei Mächten beherrscht, die sich beständig bekämpfen und doch vereint regieren: die weltliche mit geistlicher Weihe, die geistliche mit weltlichen Machtzielen. Diese spaltet sich in Klerus und Mönchtum mit entgegengesetztem Streben nach kirchlicher und hierarchischer Geltung; die andere zersetzt sich im auseinanderstrebenden Machtwillen von König und Vasall. Streng voneinander abgeschieden leben die Stände in steter Kampfbereitschaft: die Ritter, die Bürger, die Bauern und das werktätige Volk. Während ihnen allen mit zäher Beredtheit Weltflucht und Gottesfurcht gepredigt und ihr Dasein mit jenseitigen Vorstellungen erfüllt werden, herrscht grausame Barbarei, hemmungslose Triebhaftigkeit, rücksichtsloser Daseinskampf in der Wirklichkeit ihres Lebens.

Erst Dante hat den Widersinn dieser zwiespältigen Kultur verkündet, die mit tiefer Leidenschaft übermenschliche Ideale gottgefälliger Vollkommenheit pflegt und mit roher Unbekümmertheit weltlichen Gütern nachjagt. Aber viele haben vor ihm diesen Widersinn empfunden, ohne zu richten und ohne zu kämpfen. Es waren die Millionen, die der Welt entsagten und ihrem Trug das harte, aber ehrliche Leben des Mönchs und Einsiedlers vorzogen. Die übrigen ließen sich von der Poesie in eine Traumwelt entrücken, in welcher sich ihre Sehnsucht spiegelt, ihr Schönheitssinn sich verwirklicht und ihre Ideale sich verkörpern. Wundertätige Heilige und historische Helden, unerschrockene Ritter und minnigliche Frauen sind die Gestalten dieses tröstlichen oder erhabenen, phantastischen, aber doch immer irgendwie an die Lebenswirklichkeit gebundenen poetischen Spieles. In seinen Bereich retten sich die Weltkinder auf der Flucht vor den Härten ihres Daseins. Er gehört den Laien, denen die höheren Werte der Bildung und die tieferen Einsichten der Frömmigkeit verschlossen waren. Diese poetische Welt entfaltet sich auf Plätzen und Jahrmärkten, bei Versammlungen und Festlichkeiten, überall wo Herren, Pilger und Krieger zusammenkommen, hervorgezaubert von der Stimme beruflicher Sänger, die nirgends fehlen durften, wo es Rummel und Vergnügen gab. Ja ohne Poesie und Gesang ist in den mittelalterlichen Jahrhunderten, wo immer es auch sei, eine Feststimmung und -veranstaltung weder möglich noch denkbar, Vers und Ton sogar ihre wesentliche Bedingung. Deshalb sind die Dichtungen jener Epoche fast immer Ausdruck einer Kollektivität, die im Liede ihren rauhen Alltag vergißt oder veredelt, nur selten und spät die Stimme eines Einzelnen, der sein Innerstes zur Schau trägt, vertieft und künstlerisch läutert.

So erklären wir uns, im Gegensatz zur bildenden Kunst, den überwiegend weltlichen Zug der vulgären mittelalterlichen Literatur, ihre soziologische Gebundenheit an Stände, Klassen, Schichten und Kreise, die jeweils ihre Sprache, ihren Stil, ihre besonderen Ausdrucksformen besitzen, in denen sich ihre Sitten, Anschauungen, Neigungen und Lebensziele widerspiegeln. Diese weltliche Stimmung der vulgärsprachlichen Poesie macht nicht einmal vor den Altären Halt, wie Marienlegenden, Mirakel und Mysterienspiele zeigen, und vergröbert sich bis zu abscheulichster Schamlosigkeit in den Fabliaux, an welchen das gleiche Publikum sorglos Gefallen fand. Mithin führt uns diese Literatur, trotz ihrer phantastischen, extravaganten, oft esoterisch verdunkelten oder primitiv einfältigen Gehalte in eine unmittelbarere Lebensnähe, als die bildende Kunst, in welcher die Leidenschaften gebändigt, die Gefühle in illusionistischer Deutlichkeit verkörpert und in harmonischen Formen veredelt erscheinen.





4. Seite aus dem lateinischen Fuero Juzgo, das älteste spanische Rechtsbuch. Handschrift des X. Jahrhunderts, Madrid, Nationalbibliothek. (Photo Moreno.)

Der Literatur fehlte hierfür schon das Material. Die Sprachen sind arm und spröde, und was sie von Geschlecht zu Geschlecht bereichert, entwickelt sich langsam aus ihnen selbst heraus, mit spärlichem und zögerndem Zufluß der Bildungselemente, die sie ausdrucksfähiger und geschmeidiger machen. Es bedurfte des königlichen Willens Alfons des Weisen, um die kastilische Sprache aus ihren volklichen und bürgerlichen Engen heraus zu befreien, um sie zum vorherrschenden Nationalidiom zu machen. Dieses mußte im Verlaufe von zwei Jahrzehnten eine so ungeheure Masse von Rechts- und Bildungsstoff bewältigen und assimilieren, daß es jeder logischen Strenge, jeder literarischen Freiheit und sachlichen Prägnanz fähig und gerecht wurde, so wie es in den rechtlichen Enzyklopädien des Königs und als schon reif ausgebildete Literatursprache in den Chroniken, in den Novellen des Conde Lucanor (1337) und schließlich im bunten Sittenbild der „Celestina" weiterlebt.

Was in Spanien ein Heer von Übersetzern, Sammlern, Gelehrten und Literaten im Dienste des Königs schuf, leistete für die italienische Sprache Dante allein, indem er sie zum Gefäß der Welten machte, die er mit seinem Geiste und seinem herrischen Willen gebändigt hatte. Er zwang sie, die Weite seines Wissens aufzunehmen und den Spannungen seiner übermenschlichen Sehnsucht nach Vollendung zu folgen, so daß, wenn der Gehalt seines Lebenswerkes zum großen Teil historisch geworden ist, seine Sprache noch heute als eine lebendige und unvergängliche erklingt.

Anders die französische, die zweier kultureller Umwälzungen in jüngerer Zeit bedurfte, um festes Gefüge anzunehmen und auf ihre Höhe zu gelangen. Sie mußte hierzu das Sprachenchaos der Renaissance und die Zucht des akademischen Klassizismus überwinden, sogar ihre eigene Geschichte verleugnen, ihre älteren Formen und ihren ursprünglichen Geist abschwören. Man spürt es der alt- und mittelfranzösischen Literatursprache in ihrem gesamten Umfange an, daß sie am regen Geistesleben nicht teilnahm, das in den mittelalterlichen Jahrhunderten aus Frankreich den Mittelpunkt aller Weisheit und allen Wissens gemacht hatte. Und wiewohl die Bestrebungen der politischen Zentralisierung der Mundart der Ile-de-France die Vorherrschaft über die anderen sicherte, merkt man doch, daß die leitenden Institutionen des Staates sie nicht anerkannten und ihrer Geltung strenge Grenzen vorschrieben. In ihrer

älteren Entwicklung ist es schließlich erkennbar, daß die französische Sprache nicht vom Willen und von der Meisterschaft eines einzigen großen Dichters vollendet wurde, sondern durch den langsamen, fast natürlichen Zufluß der Sprechenden, Schreibenden, Dichtenden aus verschiedenen Sphären und Epochen ihrer langen Frühzeit. Da ihr keine unvergänglichen Werte anvertraut wurden, erstarrte die altfranzösische Schriftsprache zur Formelhaftigkeit und Steifheit, bis ein neuer Geist ihr neue Formen und Ziele gab. Eine archaistische Ungelenkigkeit wohnt ihr bis dahin inne, es fehlt ihr die Biegsamkeit und der Schmelz der italienischen, die Farbenskala der spanischen und die Klangfülle der provenzalischen. Deshalb liegen ihr Reiz und ihre Ausdrucksfähigkeit vornehmlich in den ältesten Denkmälern ihres literarischen Bereichs, die noch die gewaltige Anspannung der Alltagssprache in ihrem Ringen nach veredelnden Kunstformen erkennen lassen.

Jede dieser Sprachen läßt uns die Weite der Kultur ermessen, die sie jeweils zu umspannen hatten. In ihrem vielfachen Zusammenklingen offenbart sich uns die romanische Welt.

Literaturnachweise, das Gesamtgebiet betreffend:

Geschichte: Leopold von Ranke, Weltgeschichte, 4. Aufl. 1921, Bd. 4—8.

Sprach- und Literaturgeschichte: G. Gröber, Grundriß der romanischen Philologie, 2. Aufl. 1904; Heinrich Morf und Wilhelm Meyer-Lübke, Die Romanischen Literaturen und Sprachen (in Kultur der Gegenwart, Teil I, Abt. XI, 1) 2. Abdruck (mit Nachtrag von Walter Küchler), Leipzig-Berlin, B. G. Teubner 1925.

Romanische Sprachwissenschaft: W. Meyer-Lübke, Grammatik der romanischen Sprachen, I—IV, 1890—1902; dess. Einführung in die romanische Sprachwissenschaft, 3. Aufl. 1920.

Größere Textsammlungen: Romanische Bibliothek, Halle (Saale) seit 1889; Gesellschaft für romanische Literatur, das. seit 1903; Bibliotheca Romanica, Straßburg; Sammlung romanischer Übungstexte, Halle (Saale), bisher 12 Bände.

Führende Zeitschriften: Romania, Paris, seit 1872; Zeitschrift für romanische Philologie, Halle (Saale), seit 1877, mit bibliographischen Supplementsbänden; Vollmöllers Romanische Forschungen und kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der roman. Philologie, seit 1881 bzw. 1890; Literaturblatt für germanische und romanische Philologie, Leipzig, seit 1880; Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, seit 1846; Archivum Romanicum, Genf seit 1917; Neuphilologische Mitteilungen, Helsingfors, seit 1890; mehrere amerikanische Zeitschriften u. a.

Kunstgeschichte: André Michel, Histoire de l'Art, Paris, seit 1905; Julius von Schlosser, Die Kunst des Mittelalters, Berlin-Neubabelsberg o. J.

I. DIE ÄLTESTEN DENKMÄLER

In der trägen Masse des frühmittelalterlichen lateinischen Schrifttums liegen die wenigen zusammenhängenden Sätze von unscheinbarem Umfang verborgen, die allein die Existenz und die Ausdrucksfähigkeit der bedeutenderen romanischen Sprachen in den trüben Jahrhunderten des Zerfalls und der Auflösung abendländischer Kultur bekunden.

Der Eid, den Ludwig der Deutsche am 12. Februar 842 auf dem Felde bei Straßburg dem Heere seines Bruders zusprach und den die Träger der höchsten Lehnswürden wiederholten; die Aussagen, die einige Zeugen vor dem Richter von Capua zu Gunsten der Abtei von Montecassino im Jahre 960 machten, und die ersten spanischen Worte, die uns Klosterurkunden nach 1000 übermitteln, lösen sich widerstrebend aus der lateingewohnten Feder der schriftkundigen Kleriker ab, die nicht geneigt waren, ihre Pergamentblätter mit der Sprache des Alltags zu entweihen. In diesem primitiven Stile der „lingua rustica", des „sermo plebeius" spricht die Lebenswirklichkeit roh, naiv und unmittelbar zu uns, so wie sie in jener undurch-



sichtigen Epoche der romanischen Vorgeschichte in der Politik, in der Rechtsprechung und vor Notaren im Augenblick und für den Augenblick erlebt wurde.

Diese sprachlichen Fossilien verraten schon die Spannungen und Spaltungen der mittelalterlichen Welt, die später so tragische Aspekte annehmen werden. Denn sie zeigen uns, trotz der Entstellung durch die Schrift, wie sich die Sprachen der drei führenden romanischen Kulturländer Frankreich, Italien und Spanien rasch und selbständig aus der gemeinsamen vulgärlateinischen Grundlage entwickelt hatten, so daß jedes einzelne dieser Völker die Sprache des Nachbarn als eine fremde empfinden mußte und die lateinische der Kirche und der Behörden als eine von Hause aus unverständliche.

Das Latein der Geistlichen und der Beamten überbrückte bereits künstlich diese sprachlichen und politischen Grenzen als das Idiom der einigenden Kirche und des in der Idee der Machthaber weiterwirkenden römischen Imperiums, während die bodenständige Sprache dieser Völker innerhalb ihrer natürlichen und historischen Grenzen die Rassengegensätze überdeckte. Denn die bodenständigen Überlieferungen der ältesten Romania waren so mächtig gewesen, daß die Eindringlinge, wo sie Christen waren und wurden, deren Sprache, wenn auch nicht die Sitten, übernahmen, und die eigene vergaßen: so die Burgunder, Franken und Normannen im ehemaligen Gallien, die Langobarden in Italien, die Gothen in Spanien und Lusitanien. Die ältesten uns überlieferten französischen Worte sprach ein deutscher Fürst; die Zeugen und die Richter von Capua, die die ersten italienischen Worte bis zu uns gelangen ließen, trugen deutsche Namen.

In dieser vorliterarischen Zeit war demnach das Latein die Sprache der Liturgie, der Verwaltung, der Schrift und die einer überallhin ausgedehnten, aber nicht sonderlich gebildeten Oberschicht, die den größten Teil der klassischen Vorbilder vergessen hatte und sich entweder formlos und sprachwidrig, oder schwülstig und geziert auszudrücken pflegte. In dieser Vernachlässigung jedes Formsinnes im Lateingebrauch und in dem literarisch ungezügelten Emporwuchern der Volkssprachen spiegeln sich die Zerfahrenheit und Rohheit der frühmittelalterlichen Welt ebenso deutlich wider, wie die verfeinerte Kultur späterer Epochen in der sprachlichen Zucht und in der gepflegten Ausdrucksart. Die überall herrschende Zweisprachigkeit läßt die Kluft erkennen, die den Alltag von den höheren Werten des menschlichen Lebens trennte, während die unübersehbare mundartliche Zersplitterung der überall ausreifenden Nationalsprachen die Isolierung der Stämme, Landschaften und Siedlungen, den mangelnden Gemeinschaftssinn und die Atomisierung des karolingischen Reiches im Feudalsystem kennzeichnet.

Während in den Epochen der Merowinger und Karolinger die lateinische kirchliche Hymnik und die weltliche Rhythmik von Cordova bis Verona, von Südfrankreich bis Irland mannigfaltige metrische Schemen dichterisch und virtuos verwertete und erfand, besaßen die romanischen Sprachen eine rohe Volkspoesie, die uns von päpstlichen Erlassen, aus Konzilsbeschlüssen, Hirtenbriefen und Kapitularien indirekt bezeugt wird. Sie verdammen einmütig ihre „teuflischen Erfindungen", ihre „schändlichen Spiele", die „eitlen Fabeln", die „lüsternen Lieder" und was alles von Gauklern auf Straßen und Plätzen als Nachspiel der heidnischen Volksmuse vorgetragen wurde.

Zwischen diese Extreme schob sich spätestens im 9. Jahrhundert eine Literatur, die sowohl den frommen Sinn der Geistlichen als die Fabulierlust des Volkes befriedigte. Ihr gehören die ältesten bekannten Denkmäler des romanischen Schrifttums an, deren historischer Wert höher



ist als der poetische, weil ihr Ursprung und Inhalt, ihre Form und Absicht zugleich die Symptome ihrer Zeit und Umwelt und die der künftigen Entwicklung verraten.

Am Eingang der französischen Literaturgeschichte steht die kurze Sequenz auf die heilige Eulalia, im wallonischen Sprachgebiet gegen Ende des 9. Jahrhunderts zur Preisung einer wegen ihrer Anmut und Glaubenskraft gefeierten spanischen Märtyrerin gedichtet.

Unter Verwertung der hagiographischen Schriften und in freier Anlehnung an eine lateinische Vorlage, schildert das schlichte Gedicht, wie die schöne Eulalia allen teuflischen Verführungen und dem Befehl Kaiser Maximilians, ihren Glauben abzuschwören, trotzte, und unversehrt dem Scheiterhaufen entstieg. Als ihr Haupt unter dem Schwerte fiel, flog ihre Seele in Taubengestalt zum Himmel. Die Aufforderung zum Gebet um ihren Beistand beschließt die kurze Erzählung.

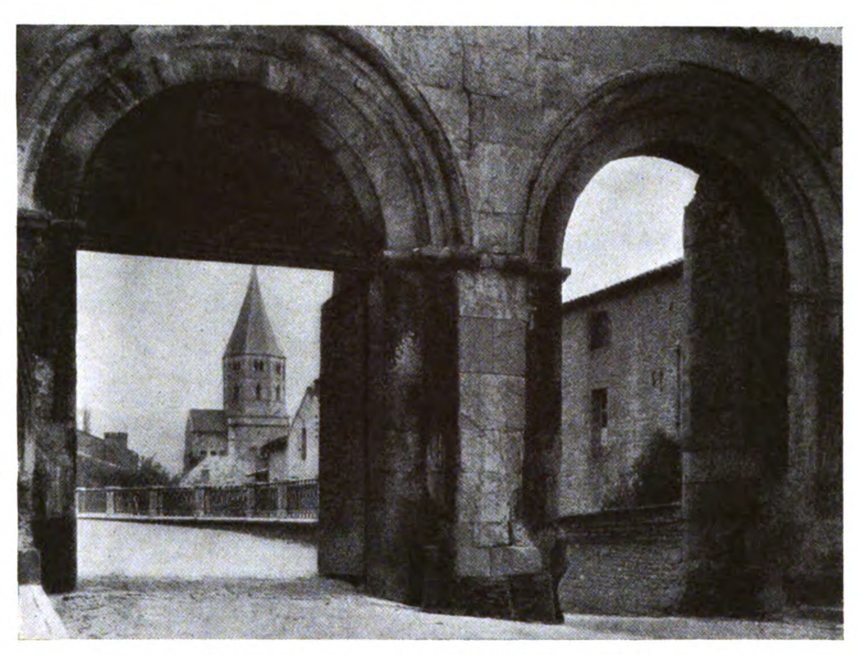
Ein frommes Ereignis gab den Anlaß zu diesem Gedicht. Es machte in dieser Zeit des frenetischen Reliquienkults einen großen Eindruck, als die vermeintlichen Gebeine der Heiligen in Barcelona gefunden wurden. Der poetische Widerhall des Ereignisses bis im fernen romanisch-germanischen Grenzgebiet offenbart die Einheit der geistlichen Welt und die Gefühlssphäre, in welcher Kunst und Poesie gediehen. Auch die Form des Gedichts vermittelt uns die Kenntnis der weitverästelten Einflüsse, die eine solche bescheidene poetische Blüte zur Entfaltung brachten. Denn die Sequenz war gerade in jenem Jahrhundert aus dem christlichen Orient nach dem Abendlande verpflanzt worden und diente hier wie dort als textliche Unterlage zu den schwierigen Jubilationen des Halleluja-Gesanges, an welchem sowohl der Priester als die Gemeinde beteiligt waren. Sie paßte sich den Rhythmen und Tonbeugungen der musikalischen Vorlage an, um ihre Akzente anzunehmen.

Also ist schon in diesem ersten romanischen Liede die innige Verbindung von Poesie und Musik erkennbar, die fernerhin der geistlichen und weltlichen Dichtung verblieb. Die Hebungen, Reime und Gleichklänge der Tonvokale in den vierzehn Doppelversikeln der Sequenz verraten die vollzogene Erneuerung und Verselbständigung des rhythmischen Gefühls, das sich ihm gemäße und zähe Formen geschaffen hatte, nachdem die lateinische Prosodie und Metrik fremd und unverständlich geworden waren.

Wie sich auch diese für uns noch geheimnisvolle Entwicklung vollzogen haben mag, ist die radikale Erneuerung des rhythmischen Gefühls in vulgärlateinischer Zeit das allgemeinste und deutlichste Symptom der Wandlungen, die das Wesen der abendländischen Welt von Grund auf verändert haben. Ihr ist von den antiken Formen nichts Faßbares verblieben, so daß weder gelehrte Mühe noch antiquarische Begeisterung jemals ihre dauernde Wiederbelebung erzwingen konnte, wie die der dichterischen Stoffe, plastischer Vorbilder und architektonischer oder ornamentaler Motive. Denn diese Rhythmen und Reime waren dem Wesen, Stil und Klang der neuen Sprachen abgelauscht und mithin in der Gefühlswelt derer verwurzelt, die sie aus dem Urgrund ihres Seins geschaffen hatten.

Dieser Sprache hatte die Kirche im Jahre 813 durch einstimmigen Beschluß der in Tours zur Synode versammelten Bischöfe das erste ihrer seltenen Zugeständnisse gemacht, indem sie die Übertragung ihrer Predigten „in rusticam Romanam linguam aut theotiscam" empfahl. Die Bedeutung dieses oft bestätigten und auf den gesamten Klerus ausgedehnten Beschlusses kann freilich nicht an dem sogenannten Jonasfragment gemessen werden, einem Predigtentwurf in lateinischer und französischer Sprache aus dem gleichen Gebiet und der gleichen Zeit der Eulaliasequenz. Es ist vielmehr anzunehmen, daß die Homilie der einzige Weg war, auf welchem ein biblischer und patristischer Bildungs- und Erbauungsstoff in dieser Epoche eines starren Traditionalismus aus der weitverbreiteten Katenen- und Florilegienliteratur in weitere Kreise





5. Überreste der großen Abteikirche von Cluny.
(Nach M. Hürlimann, Frankreich.)

gelangte. Später dienten die sogenannten Stopfepisteln als gereimte Erläuterungen zu liturgischen Texten in ähnlicher Weise der religiösen Belehrung des ungebildeten Volkes. Das Pergament hat nichts festgehalten von dem, was sich in dieser Wüstenstille noch regte. Aber die geistliche Literatur, die ein Jahrhundert später in Frankreich blühte und geschlossene Kunstformen aus den noch rohen Materialien der Volkssprache erzeugte, hatte schon hier ihre Wurzeln und die Richtung ihres Wachstums erhalten. Das karolingische Capitulare, das die Geistlichen „ad docendas plebes" ermahnte, gab ihrem Stande eine Mission und Funktion, die kein anderer besaß. Diesem kirchlichen Traditionalismus steht das wirre Bild der Auflösung des weltlichen Universalreiches, der Entstehung der Lehensherrschaft, der Macht- und Klassenverschiebungen gegenüber. Die heiligen Männer, die bei der Klostergründung von Cluny zu Beginn des 10. Jahrhunderts die Ordensregel des hl. Benediktus zeitgemäß reformierten, haben aus dieser scheinbar unfruchtbaren konservativen Zähigkeit die Vorteile gewonnen, die ihnen die Erschaffung einer geistigen Ordnung neben dem politischen Chaos und der sozialen Anarchie ermöglichte. Mit seinen Klosterschulen reagierte der rasch emporblühende Orden gegen die herrschende Unwissenheit und Sittenrohheit, während die zahlreichen Klöster selbst den Entrechteten, Verstoßenen und Verirrten aller Stämme und Stände eine Heimstätte tätiger Weltflucht gewährten. Eine solche Verbindung von frommen Idealen mit einer erfolgreichen organisatorischen Rührigkeit sicherte die geistliche Vorherrschaft, die die Hüter christlicher Lehren und Heiligtümer durch Wort und Tat erkämpft hatten. Sie stützte sich auf die Idee der universalen Kirche und entging dadurch den Gefahren der Zersetzung, denen der höhere weltliche Klerus und die weltlichen Mächte im Kampfe um territoriale Vorteile anheimfielen.

Im Laufe weniger Jahrzehnte waren die großen Klöster Frankreichs durch die Verbindung mit Cluny von ihrem Verfall gerettet und in einem straffen Gefüge von einheitlichen Gesetzen und Interessen als ein Staat im Chaos gefestigt. Was noch an produktiven Energien aus dem Zerfall des karolingischen Reiches und seiner Kultur sich erhalten hatte, ging in diese Bewegung ein, weil sie als einzige dem Leben ein Ziel gab und den Menschen eine sichere Zuflucht. Damit beginnt der geistige Aufstieg Frankreichs und Europas. Denn die Erfolge dieser Bewegung lassen sich ebensowenig wie die der späteren Ordensgründungen bloß an ihren un-



mittelbaren Wirkungen im Bereich von Mönchtum und Kirche erkennen. Eine religiöse Gemeinschaft, die hundert Jahre nach ihrer Gründung den weltlichen Machthabern, den Bischöfen und dem Volke in Stadt und Land den Gottesfrieden als Idee und als Tat aufzwingen konnte, erwies sich als eine politische Macht von umwälzender Stoßkraft. Eine solche überallhin verbreitete und geschlossene Organisation vermag den unklaren Begriff des Volkes in eine faßbare soziologische Anschauung umzuwandeln und mithin dem Literarhistoriker sicherere Anhaltspunkte für die Erfassung der im Volke wurzelnden Gattungen und Motive des Schrifttums zu bieten. Denn die Vorstellung einer namenlosen, stumpfen und trägen Masse wird die Entstehung und Verbreitung, die Verwertung und Verbrämung epischer Legenden, frommer Sagen, heiterer Schwankmotive und dramatischer Stoffe zu einem aussichtslos verworrenen Problem machen. Indessen stellt eine solche an Zahl und Ausdehnung gewaltige Zusammenschließung von Menschen verschiedener Herkunft einen Querschnitt durch alle Schichten jener Epoche dar, da sie unter festen Lebensformen und Bedingungen Herren und Knechte, Städter und Bauern, Tätige und Beschauliche vereinigte und durch Kanzel und Schule die Kreise ihrer Geltung und Werbung vom Dorf zur Stadt, von der Hütte bis zum Königshofe, von der Klosterzelle bis zum Bischofsitz erweiterte.

Spätere Ordensorganisationen von dieser Ausdehnung und Bedeutung haben es vermocht, wie man noch sehen wird, neue Kulturformen zu prägen, die ihren besonderen Ausdruck in sinnfälligen Erscheinungen des Lebens und der Kunst fanden; Cluny schuf eine Stimmung, einen Seelenzustand der Besinnung, der durch sich allein die ihm angeschlossenen Massen bezwang und seinen Ausdruck bloß in einer frommen Betätigung ohne Überschwenglichkeit und Fanatismus fand.

Was diese Stimmung erzeugte und die geistliche Welt wieder in Volksnähe brachte, war die unbeirrte, großzügige, mit Opfermut verbundene Wohltätigkeit der Mönche von Cluny. Die Beschenkten erwiderten sie, indem sie die Gründer und die ersten Verwalter des Ordens schon zu Lebzeiten als Wundertäter feierten und in eine sagenhafte Ferne entrückten. Die Macht des Volksglaubens war damals so groß, daß es keiner hochnotpeinlichen Prozedur bedurfte, um eine Kanonisation auszusprechen. Die Bischöfe hatten nur zu bestätigen, was Volksglaube geworden war.

Dieser aber festigte sich durch Legenden, die sich an die Person und an bestimmte Orte ihrer Taten hefteten und trotz der Bewahrung landläufiger hagiographischer Motive und Schemen mit der Intensität der Gemütsbewegung an Überzeugungskraft und Anschaulichkeit zunahmen. Die mythenbildende Phantasie wurde in diesem Jahrhundert durch orientalische Einflüsse gesteigert und durch das lebendige Vorbild christlicher Tugenden vertieft. Frömmigkeit und Heiligenverehrung nahmen deshalb auch in der Volkssprache poetische Formen an, die sowohl den Forderungen des Kultus, als den Zielen der Erbauung und dem Geschmacke der Laienwelt entsprachen. Freilich sind nur wenige Proben dieser älteren frommen Literatur bis auf uns gekommen. Aber ihr rascher Aufstieg zur Kunstform und die Wanderungen der uns durch Zufall geretteten Denkmäler zeugen für das Bestehen einer im Volksempfinden wurzelnden und über große Teile Frankreichs verbreiteten Gattung geistlicher Poesie.

Vergleicht man nämlich die Eulaliasequenz mit der um etwa hundert Jahre jüngeren Passion Christi oder mit dem gleichaltrigen Leodegarlied, so wird man auf den ersten Blick die Entwicklung der sprachlichen Ausdrucksfähigkeit und des poetischen Gestaltungssinnes erkennen. Da eine Dichterpersönlichkeit nirgends hervortritt, ist dieser offenbare Fortschritt das Ergebnis einer langen Übung und nicht etwa das Erzeugnis eines individuellen





6. Passionsdarstellung, Einbanddeckel, Elfenbein und Goldschmiedearbeit aus dem 9. Jahrhundert. Paris, Nationalbibliothek.

künstlerischen Willens. Auch die Sprache jener Denkmäler bestätigt diesen Eindruck. Denn sie stellt sich aus nord- und südfranzösischen Elementen zusammen, die auf das Ursprungsland und zugleich auf die Gegend ihrer endgültigen Fixierung hinweisen und dadurch das erste Anzeichen eines literarischen Austauschs zwischen den geistlichen und mundartlichen Provinzen darstellen, die sonst nur die lateinische Sprache verband.

Auf alle Fälle verraten diese Erzeugnisse geistlich-poetischer Werkstätten literarische Absichten. Sie sind an der stattlichen Ausdehnung der Gedichte, an ihrem Streben nach Anschaulichkeit und Effekt erkennbar, trotzdem der musikalische Vortrag, für den sie bestimmt waren, die selbständige Wirkung des Wortes nicht zuließ.

Die Passion erzählt in 129 Strophen von je zwei assonierenden achtsilbigen Verspaaren die Leidensgeschichte des Erlösers von seinem Einzug in Jerusalem bis zur Kreuzigung und Auferstehung, seine Höllen- und Himmelfahrt und einige Episoden der Apostelgeschichte, wahrscheinlich in Anlehnung an lateinische, durch apokryphe Schriften ergänzte harmonistische Wiedergaben der Evangelien.

Was diese Erzählung charakterisiert, ist, neben den belehrenden Hinweisen und frommen Reflexionen, der von Anfang bis Ende durchgeführte Konstrast zwischen Jesus' erleuchteter Milde und der blinden Bosheit seiner Feinde, Verräter und Peiniger. Dieser Kontrast ergibt sich schlicht und naiv aus der Teilnahme des Dichters an den erzählten Ereignissen und aus der Absicht, die Gemüter zur Rührung oder zum Hasse mitzubewegen. Er wendet hierfür keine Kunstgriffe an. Sein Mitgefühl drückt sich formelhaft in der Erwähnung des „guten Jesus" (Jesus li bons) aus, während alle am Schicksal des Erlösers Beteiligte — Judas, Herodes, Pilatus, die Juden, die Kriegsknechte — mit dem Worte „felun" charakterisiert sind, mit welchem auch die spätere weltliche Epik unterschiedslos alle Ungläubigen, Treulosen, Verräter und Schurken zu bezeichnen pflegt. So hat schon hier einer der Peiniger des Erlösers den Namen „Guenes" erhalten, der drei Jahrhunderte später den Verräter Rolands bezeichnet. So entwickelt sich die Erzählung steif und bieder in einem frommen Rahmen, der durch rhetorische Schwellungen des Stils (Str. 14ff.) und durch chiliastische Mahnungen (Str. 127) belebt und feierlich hervortritt.

Die Bedeutung dieser Passion liegt nicht in ihrem künstlerischen Werte, aber um so mehr in der typischen Form der Verbrämung des biblischen Stoffes. Die Laienwelt lernte in solchen novellistischen Zurichtungen die Episoden der ihr verschlossenen Heiligen Schrift kennen. Die Passion ist nicht nur die literarische Entsprechung zu den bildlichen Darstellungen der Leidensgeschichte Jesu, sondern auch das Vorspiel zu der ausgedehnten Literatur

romanhafter Bearbeitungen der Bibelstoffe, die im 12. Jahrhundert in Frankreich einsetzt und sich stärker an Apokryphe, als an den Schrifttext selbst anlehnt. Durch solche episodischen Auszüge und legendarischen Ergänzungen glaubte man, die Phantasie und das Gemüt der Laien zu beeindrucken und diese von der Neugier nach dem kanonischen Urtexte abzulenken. So wurde jeder spätere Versuch seiner exakteren Übertragung in die Vulgärsprache als Symptom ketzerischer Absichten aufgefaßt und, wie die Vorgänge in Metz und Südfrankreich im 12. Jahrhundert lehren, mit den schärfsten Mitteln vereitelt.

Freilich entsprach diese umständlichere, phantastisch ergänzte Schilderung biblischer Episoden dem Geschmacke der Menschen, die sie erzeugten und aufnahmen; denn ihr Stil ist ungefähr der gleiche, der die hagiographische Literatur des frühen Mittelalters charakterisiert. Hierfür gibt uns zunächst ein bescheideneres Zeugnis das bereits erwähnte Leodegarlied, das eine trockene gekürzte Wiedergabe einer bekannten lateinischen Vita des Heiligen enthält.

Das Gedicht schildert in primitiver und konventioneller Weise den historischen Kampf zwischen dem mächtigen merowingischen Hausmeier Ebroin († 681) und seinem Gegner Leodegar, Bischof von Autun, also zwischen den beiden Persönlichkeiten, die in der düstersten Epoche der Merowingerherrschaft zwei entgegengesetzte Machtprinzipien vertraten.

Die politische Seite des Kampfes ist im Gedichte ganz vergessen. Königshof, Bischofsitz und Kloster sind nur der Schauplatz von Ebroins Missetaten und Leodegars frommer Unschuld, die im Kampfe gegen Tücke und Rachsucht unterliegt. Die Geschichte kennt aber den Bischof nicht als den wundertätigen Märtyrer, den das Gedicht uns darstellt, sondern als einen rührigen und mutigen Parteimann, der das grausame Schicksal aller im Parteikampfe unterliegenden merowingischen Großen teilen mußte. Das Lied vom heiligen Leodegar ist ein später Nachklang der Trauer des Volkes um das schreckliche Ende des Kirchenfürsten, der es im Streit um weltliche Machtfragen nicht ganz vergessen hatte. Es machte aus diesem redlichen Verwalter einen Märtyrer, aus dem Wohltäter einen nationalen Heiligen, der noch drei Jahrhunderte nach seinem Tode in seiner wallonischen Kultstätte diese poetische Huldigung empfing.

Sie unterscheidet sich wesentlich von den lateinischen Hymnen, die zur Preisung der Heiligen im frühen Mittelalter gedichtet wurden, obwohl ferne metrische Anklänge an sie erinnern; denn, während die Hymnen die Vorgänge eines Heiligenlebens nur als Anlaß für lyrische Ergüsse benutzen, beschränkte sich die vulgäre geistliche Dichtung dieser Frühzeit auf die Erzählung sinnvoller Episoden. Eulaliasequenz, Passion und Leodegarlied präludieren demnach zum geistlichen Volksepos, das um die Mitte des 11. Jahrhunderts im Alexiusleben eine hohe dichterische Prägung erhielt.

Der Kanonikus Tetbald von Vernon, der ihm aller Wahrscheinlichkeit nach das poetische Gewand verlieh, ließ sich diesmal weder von der Volkstümlichkeit eines Nationalheiligen, noch von berühmten Reliquien, oder feierlichen Translationen inspirieren, sondern vom romanhaften Stoff dieser aus Syrien stammenden Legende, die in eindrucksvoller Weise die beglückenden Segnungen der Weltflucht und die Eitelkeit aller irdischen Dinge zu veranschaulichen vermochte.

Diesen romanhaften Motiven verdankt die Dichtung sowohl die epische Spannung als auch die große Verbreitung, die uns aus verschiedenen anglonormannischen, französischen, deutschen und italienischen Fassungen durch Jahrhunderte hindurch bezeugt wird. Von





7. Rom, Unterkirche von San Clemente. Freskomalerei des IX. (?) Jahrhunderts. Drei Szenen aus dem Leben des hl. Alexius: 1. Der Heilige kehrt unerkannt als Pilger nach Rom zurück; 2. der Papst liest das Pergament mit der Lebensbeschreibung des Heiligen; 3. Alexius' Braut am Totenlager des Heiligen. Die erläuternde Inschrift lautet: NON PAT(REM) AGNOSCIT. MISERERI Q(VEM) SIBI POSCIT · PAPA TENET CARTA(M) VITA(M) QVE NUNTIAT ARTAM. (Photo Alinari, Rom.)

Spielleuten öffentlich gesungen, konnte sie noch hundert Jahre später den Lyoner Kaufmann Petrus Valdus dazu bewegen, dem Beispiel des heiligen Alexius zu folgen.

Von den ursprünglichen Vorlagen etwas abweichend, erzählt das Gedicht, wie der jugendliche Alexius, der letzte Sproß eines edlen römischen Geschlechts, in plötzlicher Erkenntnis der Gefahr eines selbst von Gott geduldeten Zugeständnisses an das irdische Leben, das Brautgemach, die junge Frau, das Elternhaus verläßt, übers Meer nach Kleinasien gelangt, die Armen von Laodicäa und Edessa mit seinem Vermögen beschenkt und hier siebzehn Jahre, glücklich in seiner Demut, als Bettler und Diener Gottes verbringt. Als aber ein sprechendes Wunderbild seine Heiligkeit verkündet, entzieht er sich durch die Flucht nach Tarsos der öffentlichen Verehrung. Widrige Winde verschlagen das Schiff nach Rom, wo er auf einem Lager unter der Treppe des eigenen Elternhauses, als Ziel des Spottes seiner Diener und als Zeuge der Trauer seiner Anverwandten weitere siebzehn Jahre unerkannt verbringt. Eine Stimme vom Himmel verkündet schließlich abermals den Ruhm des Gottesdieners und die Stätte seiner Pein. Unter großem Volksgeleite begeben sich der Papst und zwei Kaiser an das Sterbebett des Unbekannten, in dessen Hand man ein Pergament mit der von ihm selbst niedergeschriebenen Lebensgeschichte findet. Die Eltern und die jungfräuliche Gattin erkennen erschüttert in dem toten Bettler den lang vermißten geliebten Alexius. Ihren verzweifelten Klagen folgt allmählich die Erkenntnis des erhabenen Sinnes der von ihm getragenen Opfer und sie beschließen seinem Beispiele zu folgen, der Welt zu entsagen und nur Gott und den Armen zu dienen. Unter großer Volksbeteiligung wird der wundertätige Leichnam des Heiligen an seine reich geschmückte letzte Ruhestätte getragen.

Während die beliebtesten Heiligengeschichten von scheußlichen Körperqualen, Folterungen und Verstümmelungen erzählen, schildert das Alexiusleben mit psychologischer Konsequenz und in wirkungsvollen Szenen ein Seelenmartyrium, an welchem alle beteiligten Personen in verschiedenem Maße, aber mit immer edlen Gemütsregungen beteiligt sind. Diese



hat der Dichter mit noblem Pathos der Sprache und der Geste ausgedrückt und mit feinen individuellen Schattierungen abgestimmt.

Er dichtet Verse von schönem, vollem Klange und von prägnanter Anschaulichkeit und versteht es, den wechselreichen Situationen seines kleinen Epos das entsprechende Relief zu verleihen. Die Szene im Brautgemach, die Seefahrt, die Suche der Abgesandten des Vaters nach dem verlorenen Sohne, das sprechende Wunderbild, das Treiben im Hause des römischen Edelmanns, das Erscheinen von Papst und Kaisern am Lager des Heiligen, der Volksauflauf und die prunkvolle Bestattung sind in jener Zeit schon an und für sich Motive von stärkster Wirkung. Es gesellen sich zu ihnen die Ausbrüche der natürlichsten Affekte, der Vater-, Mutter- und Gattenliebe, um das bewegte epische Gewebe mit wirksamen und vertrauten lyrischen Farben zu durchsetzen.

Ferner erhält das Gedicht ein echtes volkstümliches, unkirchliches Gepräge durch den in fünfzeiligen Strophen gruppierten assonierenden Zehnsilbler, der für das ältere französische Heldenepos charakteristisch ist. Die Meisterschaft, mit welcher er hier behandelt wird, läßt auf seine längere Verwendung in verschollenen Dichtungen schließen. Wie wenig wir unser Urteil auf das bloß Vorhandene beschränken dürfen, zeigt schon die Tatsache, daß das Alexiusleben um mindestens hundert Jahre älter ist, als die Handschriften, die es überlieferten.

Der Sinn des Gedichts ist klar. Es ist die erschöpfendste Illustration zu Matthäus 10, 37/38 und Lukas, 14, 26/27, die sinnfälligste Darstellung der Nichtigkeit aller, selbst heiligster irdischer Bindungen; als solches der poetische Widerhall einer nihilistischen Stimmung, die sich überall, auch außerhalb Frankreichs, in der gewaltigen Zunahme der Mönche und Einsiedler, in zahlreichen neuen Ordensgründungen mit immer härteren Lebensregeln, in einem wahren Paroxismus der Askese äußert. Ein schwacher Nachklang dieser Stimmung ist noch in den Eingangsversen des Alexanderfragments von Alberich von Besançon oder Briançon Anfang des 11. Jahrhunderts zu vernehmen; freilich aber mit dem ungewöhnlichen Bekenntnis, daß das Altertum das einzige Heilmittel gegen die Eitelkeit der Welt ist. Das Alexiusleben hatte die schöne, nimmer wiederkehrende Zeit der Altväter in der Person seines Heiligen gepriesen (Str. 1); nicht viel später zeichnete Alberich in seinem Alexander die Märchengestalt eines mit allen höfischen und ritterlichen Tugenden ausgestatteten Fürstenkindes und stellt uns mit nicht geringerer Begeisterung dieses weltliche Idealbild dem asketischen gegenüber. Man hatte offenbar vor lauter Heiligen die Helden nicht vergessen.

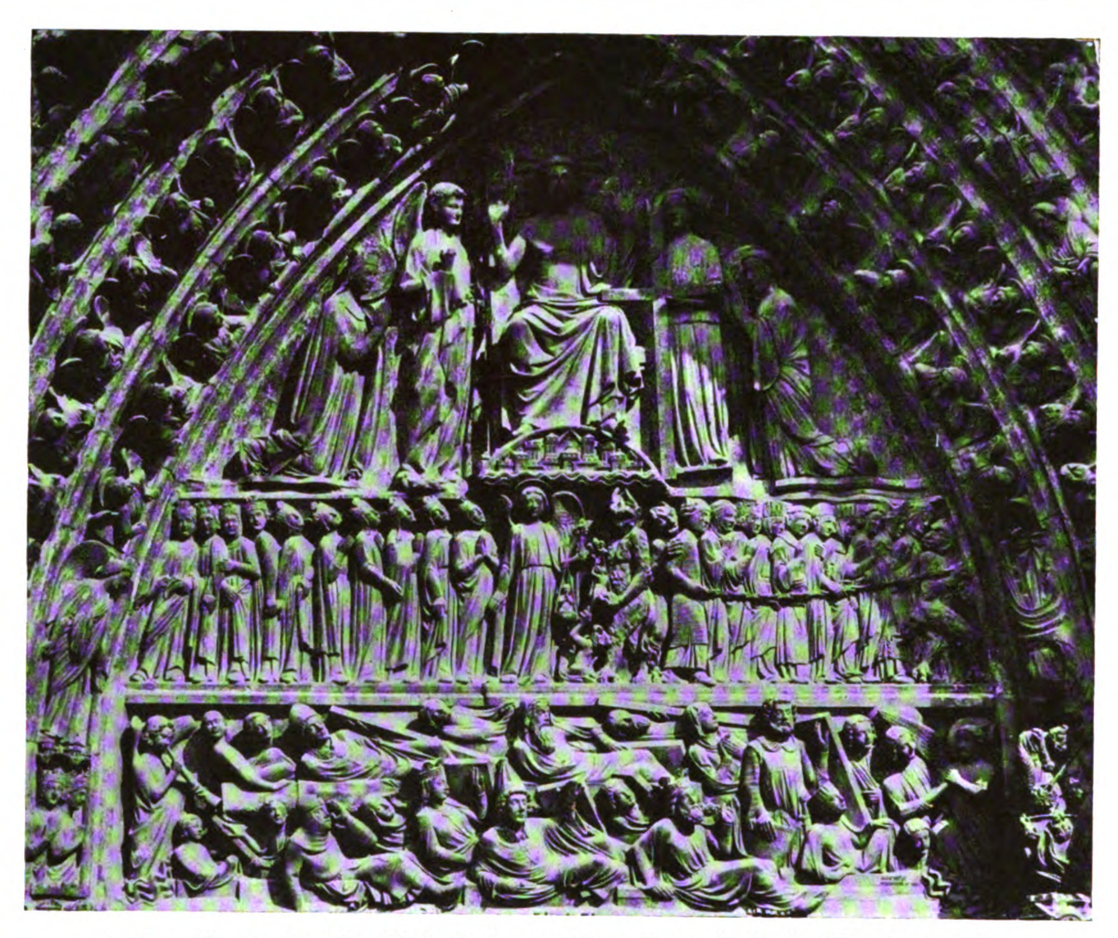
Literaturnachweise.

Texte, I. Französisch: Foerster und Koschwitz, Altfranzösisches Übungsbuch. I., Die ältesten Sprachdenkmäler, 6. Aufl. Heilbronn 1921; K. Bartsch, Chrestomathie de l'ancien français, 12. Aufl. Leipzig 1920; K. Voretzsch, Altfranzösisches Lesebuch zur Erläuterung der afr. Literaturgeschichte, Halle 1921.

II. Italienisch: E. Monaci, Crestomazia italiana dei primi secoli, 1889—1912; B. Wiese, Altitalienisches Elementarbuch, Heidelberg 1904.

III. Provenzalisch: V. Crescini, Manuale per l'avviamento agli studi provenzali, 3. Aufl. Milano 1926; Bartsch-Koschwitz, Chrestomathie provençale, 6. Aufl. Marburg 1904; C. Appel, Provenzalische Chrestomathie, 3. Aufl. Leipzig 1907.

IV. Spanisch: R. Menéndez, Pidal, Documentos linguisticos de España, I., Madrid 1919: dess. Origines del Español, Madrid 1926; Giese, Anthologie der geistigen Kultur auf der Pyrenäenhalbinsel (Mittelalter), Hamburg-Berlin 1927 (mit arabischen und hebräischen Textproben in deutscher Übersetzung, spanischen, katalanischen und portugiesischen Texten in Auswahl).



8. Das jüngste Gericht, Kathedrale von Notre-Dame in Paris, Mittelportal der Hauptfassade, um 1200.

II. GEISTLICHE UND FROMME LITERATUR

1. HEILIGENLEGENDEN UND ESCHATOLOGISCHE STOFFE

Das rasche Aufblühen der weltlichen Literatur um die Wende des 11. zum 12. Jahrhundert drängte die geistliche und fromme vulgärsprachliche Dichtung stark in den Hintergrund. Sie scheint sogar in ihrem Ursprungslande fast ganz zu verstummen, während die lateinische religiöse Lyrik wunderbare Töne inniger Frömmigkeit und inbrünstiger Hingabe findet und die gelehrte Prosa ein bewegtes Geistesleben in leidenschaftlicher Publizistik und vielseitiger Problematik entfaltet.

Gewaltige Dinge gingen währenddessen in Frankreich vor: der erste Kreuzzug wurde beschlossen und vorbereitet; die Karthäuser (1084) und die Zisterzienser (1098) nahmen die religiöse Führung der Massen im Kampfe gegen schleichende Häresie mit energischer Tatkraft den Cluniazensern aus der Hand; die Normannen hatten französische Sitte, Sprache und Recht mit Waffengewalt und kluger Verwaltung in England festgesetzt (seit 1066); die Dynastie der Kapetinger war mit der Thronbesteigung Ludwigs VI. (1081—1137) auf allen Fronten gesichert vom Scheinkönigtume zur realen Herrschaft und auf den Weg ihres Auf-

stiegs gelangt; bürgerliches Machtbewußtsein organisierte Gilden und Stadtrepubliken im Kampf um kommunale Freiheit.

Diesen Umwälzungen von universaler Bedeutung war, mit dem prophetischen Sinne, der ihr innewohnt, die Kunst vorangegangen. Unmittelbar nach der Jahrtausendwende begannen sich die romanischen Hallenkirchen als gewaltig gegliederte Steinmassen in die Höhe zu wölben. Sie deuten als solche, im Gegensatz zu den älteren holzbedeckten Basiliken, den Willen zur Dauer aus. Sie wachsen allmählich als Symbol des Ewigen gegenüber dem weltlich Vergänglichen empor. Sie sind mit ihren Anbauten Wahrzeichen königlicher Macht, bürgerlichen Reichtums, priesterlicher Würde; Gotteshaus, Königssitz, Konzilstätte, Versammlungsort, Schule und Werkstatt, Zentrum alles geistlichen und weltlichen, tätigen und beschaulichen Lebens. Ihre Fronten, Vorhallen, Giebelfelder, Torbogen, Türen, Kapitelle, Kanzeln füllen sich mit Relieffiguren, Statuen, Gruppen und Szenen mit den Episoden des alten und des neuen Testaments, der Heiligen- und Märtyrerleben, die sich dann im Kircheninnern als Fresken oder im Schmuck der Glasfenster fortsetzen und wiederholen. Was früher die Kleinkunst in Gold und Silber, auf Elfenbein und Pergament als Kostbarkeit für Höfe und Klöster, für Reiche und Mächtige fixierte, entfaltete sich mit immer betonterer Realistik in großen Maßstäben öffentlich und für alle Augen. Dies war, was man in jener Zeit, im Bewußtsein ihrer überzeugenden Beredsamkeit, eine „Laicorum litteratura" zu nennen pflegte. Ihre Sprache war so eindringlich, ihre Gebärde so einleuchtend, ihr Sinn so offenbar und ihre ganze Erscheinung durch täglichen Umgang so vertraut, daß alles Göttliche am menschlichen Alltagsleben teilzunehmen und sich mit ihm zu mischen schien.

Diese beredte, lebendige Laienliteratur drängte die Dichtung der Volkssprache von den Kirchen zur Gasse ab, wo sie sich allmählich verweltlichte und verlor. In einer Paraphrase des Hohelieds, die noch dem 11. Jahrhundert anzugehören scheint, ist diese Vermischung von geistlichen Motiven und weltlichen Volksklängen offenkundig. Mit den Rhythmen eines Arbeitsgesangs (chanson à toile) der populären Lyrik und mit recht sinnlichen Akzenten führt ein dichtender Kleriker die christliche Kirche als eine schwärmerische Jungfrau vor, die nach ihrem Geliebten (Christus) schmachtet und dem Dichter unter Tränen erzählt, wie dieser Schönste und Edelste, der Jahrtausende heimlich mit ihr verbunden war, ihr zu liebe eine andere Freundin (wohl die Synagoge) verlassen habe. In seiner verstümmelten Form verrät das Gedicht bereits die Neigung zum Genre der Allegorie, das sich nunmehr, von geistlichen Übungen an biblischen und antiken Texten aus, das Gebiet der Vulgärliteratur erobern sollte. Der provenzalische Boecis, neuerdings erst dem 11. Jahrhundert zugeschrieben, war dieser Hoheliedsparaphrase mit ähnlicher Freiheit gegenüber der Vorlage im volkstümlichen Arrangement allegorischer Erscheinungen und Handlungen vorangegangen.

Was wir sonst aus dieser Zeit an kontinentalfranzösischen biblischen und frommen Dichtungen kennen, ist nur wert aus antiquarischen Gründen genannt zu werden und verschwindet vollkommen vor der Fülle und Pracht des erbaulichen und belehrenden Kirchenschmucks.

Es ist deshalb bezeichnend, daß die romanische Dichtung religiöser Inspiration in den Ländern fortgesetzt wurde, die wohl unter französischem Einfluß standen, aber arm an bildnerischen Gaben und Werken waren. Italien, das kaum erst begann, eine nationale Physiognomie zu gewinnen, schweigt überhaupt im Glanze seiner byzantinisierenden Mosaiken und im Anblick der Steinfiguren, die nach südfranzösischem Muster seine Gotteshäuser bevölkern. Indessen diente dem romanisierten England und in der Folge auch den Spaniern das lebendige Wort noch als unmittelbarster Ausdruck frommer Teilnahme und seelischer Regungen.



9. Der Höllenrachen, ein für Jenseitsdarstellungen des Mittelalters charakteristisches und vorbildliches Motiv. Englische Miniatur aus dem Psalter von Saint-Swithin, Winchester 1150/60. Brit. Museum.

Das anglonormannische Reich war gerade auf beiden Seiten des Kanals gefestigt, als Heinrich I., Sohn und Nachfolger Wilhelms des Eroberers, 1121 Aaliz von Löwen als zweite Gemahlin heimführte. Mit ihrer gelehrten Neugier und ihren literarischen Neigungen ist sie die erste in der Reihe der fürstlichen Damen, denen zu Dienst und Ehren die Dichtersprache neue Inhalte und Töne in einer Literatur von unübersehbarer Fülle und nachhaltiger Wirkung finden sollte.

Kaum war die Fürstin in ihre neue Heimat gelangt, da widmete ihr ein geistlicher Dichter ein formal zwar nicht sehr originelles Werk, das aber in seinem Inhalt die Phantastik und Frömmigkeit des Inselreiches in eindrucksvoller Weise entfaltet. Es ist die ausführliche, in paarweise gereimten Achtsilblern von altertümlichem Klange gedichtete Schilderung der Wunderfahrten des irischen Heiligen Brendan, die schon seit Jahrhunderten den nordischen Seefahrern als Sage bekannt war und in einer lateinischen „Navigatio Brendani" ihre prosaische Fixierung erfahren hatte. Diese läßt deutlich erkennen, wie sich christliche Kulturformen an keltische Mythen anlehnen, ohne sie ihres übernatürlich heidnischen Gehaltes zu berauben, während das französische Heiligenleben die erste Anknüpfung an Sagen und Märchen darstellt, die in kurzem den Zauber ihrer Entrücktheit auf die verschiedenartigsten Gebiete poetischer Einbildung ausdehnen sollten. Durch anglonormannische Vermittlung trat also zunächst zu den einheimischen und orientalischen hagiographischen Motiven das keltische Element hinzu als Anreiz zu ungeahnten Stimmungen und zu eigenartigen literarischen Motiven.

Es ist an den Wunderlichkeiten erkennbar, die der heilige Brendan und seine Gefährten auf der Seefahrt nach der Insel der Seligen erlebt. Der große Erfolg dieses Gedichts und seine indirekte Nachwirkung auf Jahrhunderte hinaus zeigen, wie empfänglich die mittelalterliche Welt für diese Abenteuer war, die sich auf einsamen Inseln in Weltmeeren abspielen, wo kluge Tiere, fromme Vogelvölker, scheußliche Ungeheuer hausen, Judas Ischariot seine Sünden büßt, Verdammnis und Seligkeit in unzugänglicher Bergwildnis herrschen.

Diese Traum- und Märchenwelt nördlicher Meere erweiterte in unermeßlichen Proportionen den übernatürlichen Schauplatz von Heldentaten und Heiligenwundern. Die Abenteuer der siebenjährigen Seefahrt reizten die Phantasie und Wanderlust der Völker, die auf Kreuz-



10. Kampf der Engel mit dem Teufel, aus der sogenannten Biblia de Alba. Madrid, Nationalbibliothek, 14. Jahrhundert. (Photo Moreno, Madrid.)

und Pilgerzügen Wunderwelten und -Taten entgegengingen. Odysseus' letzte Fahrt in Dantes Komödie gibt dem homerischen Helden das Ziel des heiligen Brendan, welchem verwegene Seefahrer bis ins XVI. Jahrhundert auf Entdeckungs- und Abenteuerfahrten zustrebten. Diese Insel der Seligen, halb als Elysium, halb als Schlaraffenland in unserem Gedichte dargestellt, bildet das erste eschatologische Motiv der neuen Literaturen und den Ausgangspunkt der in Kunst und Dichtung immer häufiger werdenden Paradiesdarstellungen, deren schönste und letzte Dantes Fegeberg abschließt.

Die ganze erbauliche Dichtung bereichert sich nunmehr mit solchen eschatologischen Motiven, mit apokalyptischen Vorstellungen und Stimmungen, an denen irische Frömmigkeit und nordische Phantastik erheblichen Anteil haben. Hölle und Fegefeuer, Teufel und Engel gelangen allmählich aus der lateinischen Literatur verzückter oder besessener Mönche vor das Volk, das sich mit Leidenschaft dieser oft eingehenden Schilderungen gruseliger Ungetüme und tröstlicher Lichtgestalten bemächtigt. Der Kunstgriff, mit welchem von jeher die Jenseitswelt erschlossen wird, ist die Vision. Die Traumgesichte des Paulus und Wettinus, des Macarius und Barontius waren mit zahlreichen anderen begehrte geistige Speise angelsächsischer Klosterbrüder. Deshalb entstand in England in Anlehnung an eine dort verbreitete «Visio

Fulberti» das Gedicht eines unbekannten Geistlichen, der Anfang des 12. Jahrhunderts nach einer lateinischen Vorlage einen Streit zwischen Leib und Seele als eigenes Traumgesicht inszenierte.

Mit diesem zwar gereimten, aber noch recht schulmeisterlichen französischen Dialog beginnt jene Literatur der mittelalterlichen Débats, in denen allerlei theologische, moralische und später auch weltliche Kasuistik in einer hier schon angedeuteten charakteristischen Verbindung von Spitzfindigkeit und Ekstase abgehandelt wird. Der Erfolg dieser Dichtung geht aus dem spanischen Debate del alma y del cuerpo hervor, der eine neue literarische Mode im Zeitalter Alfons des Weisen erzeugte, während die italienischen Bearbeitungen solcher Contrasti dell'anima e del corpo bis zum 15. Jahrhundert die Zähigkeit eines solchen Motives erbaulicher Poesie verraten. Im französischen Gedicht ereifern sich Seele und Leib gegeneinander, bis eine Teufelsrotte die Seele in den Höllenschlund hinabführt und damit den Streit zugunsten des Leibes entscheidet.

Wie in einer, dem französischen Débat fast zeitgenössischen wallonischen Dichtung (Li ver del juise), präludieren solche Visionen und Diskussionen der mit verschiedenem Aufwand an Einzelheiten hervorgezauberten Darstellung des jüngsten Gerichts. Die Vorstellung des Weltgerichts war mit ihrem Gehalt an theologischer und moralischer Doktrin, mit ihrer Verheißung von Gerechtigkeit und Erlösung, mit ihrer Fülle von greifbaren, vertrauten, bewegten Gestalten und Szenen die anschaulichste Zusammenfassung des Lebenssinnes, des Weltgeschehens und aller jenseitigen Dinge. Eine Andeutung genügte, um den Schauer und die Hoffnung zu erregen, die ihr innewohnen. Deshalb bedient sich ihrer mit Vorliebe die Predigt, die geeignet war, die immer häufiger werdenden plastischen Darstellungen des Weltgerichts mit Wort, Vers und Gebärde zu illustrieren.

So konnte im Hinblick auf den jüngsten Tag ein normannischer Dichter in echtem Volkstone die Gleichheit aller Menschen in einer für Kinder und einfache Leute abgefaßten Reimpredigt (Grant mal fist Adam) veranschaulichen und sein Zeitgenosse Guischard III. von Beaujeu bei Lyon um 1130 Himmel und Hölle als die Stätten der Erlösung und der Vergeltung für irdische Verirrungen schildern.

Während diese Weltgerichtsmahnungen und -Schilderungen allmählich derart zum Gemeinplatz werden, daß sie in parodistischen Umkehrungen als Gegenstand von Spottgedichten auftreten, entwickelt die hagiographische Literatur immer seltsamere und phantastische Motive, wo sie nicht epigonenhafte Berufsdichtung ist. Man erkennt an der Anzahl dieser vornehmlich anglonormannischen Büßer- und Heiligenlegenden, wie noch das epische Interesse über das beschreibende und dramatische vorherrscht und die Kontinuität mit der älteren Literatur dieser Art aufrecht erhält.

Wir verfolgen sie noch deutlich in der Geschichte des Gregorius auf dem Steine, die mit dem Alexiusleben bestimmte Einzelzüge, den romanhaften Charakter und die universale Verbreitung gemein hat. Der Ursprung dieser finsteren, auch auf Judas und andere Sünder übertragenen christlichen Variation der Oedipussage ist ebenso unklar, wie der Grund, warum Papst Gregor ihr Held geworden ist. Der französische Dichter folgt einer bereits in England literarisch festgelegten Fassung und will veranschaulichen, wie jede auch schrecklichste Sünde durch standhafte Buße und Gottes Barmherzigkeit reingewaschen werden kann. Das Werk des Teufels ist eher zu vereiteln, als das unerbittliche Walten der Moira.

Von diesem Erlösungsgedanken und von der Abenteuerlichkeit der Vorgänge ergriffen, erzählt der Dichter in wohlgebildeten paarweise reimenden Achtsilblern, wie Gregor, als Sohn eines gräflichen Ge-



schwisterpaares, in einem Schiffe ausgesetzt und von Fischern erzogen wird, die er verläßt, um, erblichem Drange folgend, als Ritter zu leben. Unerkannt befreit er durch seine Tapferkeit seine von habgierigen Baronen bedrängte Mutter, und erhält nach der Vermählung mit ihr die Herrschaft über Aquitanien, das Reich seiner Väter. Aber bald erkennt die Mutter in der Person des Gemahls den eigenen Sohn. Gregor verbringt als Büßer seiner furchtbaren Sünde siebzehn Jahre auf einer einsamen Insel, bis ein Engel den Römern seine Wahl zum Papste befiehlt, und Sendboten zu seiner Befreiung hinausgeschickt werden. Der Schlüssel seiner Ketten wird im Innern eines Fisches gefunden. Gregor besteigt den Stuhl Petri, während seine Mutter nach kurzer Klosterbuße bereits die himmlische Seligkeit genießt.

In diesem Gedichte klingen bekannte mythische und Märchenmotive an, die zur Erhaltung der Sage in der literarischen und mündlichen Überlieferung aller Völker Europas beitrugen. Was aber seine Zeit und Umwelt charakterisiert, ist die Verbindung der asketischen mit den ritterlichen Motiven in einer Erzählung voller spannender Abenteuer. Hartmann von Aue hat der Legende den höfischen Ton verliehen, während italienische Bänkelsänger sich ihrer annahmen und aus ihr die erst im 14. Jahrhundert niedergeschriebene Fassung der Leggenda di Vergogna prägten.

Im Normannenreiche bedurfte es nur der Hand eines Berufsdichters, um die hagiographische Literatur zu einer Art höfischer Poesie zu gestalten. Ein solcher war der schreibselige Meister Wace von der Insel Jersey (1100?—1175), der Verfasser gereimter Landeschroniken (s. u.), der auf Bestellung das Leben einiger besonders gefeierten Heiligen in Verse brachte. Zunächst die abenteuerliche Geschichte des heiligen Nicolaus von Myra, die, wie noch die Legenda Aurea berichtet, bis in die Normandie hineinspielt, wo ihn die Seeleute als ihren Schutzpatron verehrten. Die Volkstümlichkeit dieses Heiligen geht noch aus dem lebhaften Mirakelspiel hervor, das Jean Bodel aus Arras ihm um die Jahrhundertwende widmete.

Die anglonormannische Vorliebe für Fabeltiere und Ungeheuer, die sich so deutlich in der Dekoration nordischer Kirchen dieser Zeit offenbart, ist in Waces Leben der heiligen Drachenbändigerin Margarete von Antiochien erkennbar. Und die bei aller Frömmigkeit durchaus noch wirksamen Geschichten schöner Sünderinnen veranlaßten einen unbekannten Dichter, die erhebenden Idyllen der Thais und des Paphnucius zu schildern und einen zweiten, das Leben der Aegyptischen Maria in breiter Ausführlichkeit zu erzählen.

Der schon in frühester Zeit in Spanien lebhafte Sinn für orientalisches Kolorit und realistische Derbheit sicherte dieser pikanten Legende den Erfolg, der uns durch eine spanische Adaptierung des französischen Gedichtes um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert bezeugt wird. Diese Vida de Santa Maria Egipciaca ist, neben dem Cid-Epos, eines der ältesten Denkmäler der spanischen Literatur, in welchem aber der Stil schon eine sichere Prägung und der neunsilbige Vers Ton und Schmelz besitzen, wenn auch nicht von einer starken dichterischen Persönlichkeit gestaltet.

Im anglonormannischen Sprachgebiet waren inzwischen die Versbearbeitungen lateinischer Heiligenlegenden zu einer literarischen Gattung und Mode geworden, die sich im 13. Jahrhundert über ganz Frankreich mit mehr oder weniger originellem Einschlag verbreitet. Bei dem sich stets verfeinernden religiösen Fühlen, dem eine zunehmende Verweltlichung geistiger Interessen und praktischer Lebensformen gegenübersteht, erscheint der moralische Gehalt dieser zahlreichen Heiligenlegenden flach und konventionell, während ihre romanhaften Verwicklungen gegenüber den bereits bekannten Heiligenschicksalen und der weltlichen Abenteuerliteratur recht einfältig wirken. Zwei einzige Werke dieser Art ragen als Ausdruck leidenschaftlichen Fühlens, dichterischen Könnens und reger Einbildungskraft aus der Masse hervor. Sie sind beide mit den Namen ihrer Verfasser überliefert.

Die Vie de Saint Thomas le Martyr von Guernes (oder Garnier) de Pont-Sainte-Maxence ist nicht allein die Geschichte eines frommen Mannes, sondern ein großes Gedicht von publizistischer Wucht und von seltener Kühnheit des Aufbaus und der Sprache. Ist es doch nicht, wie die übrigen Heiligenleben, einer lateinischen Vorlage entnommen, sondern der Stimme des Volkes abgelauscht und vom eigenen geschichtlichen Erleben inspiriert.

Mit epischem Schwung, historischer Exaktheit und innerer Bewegung schildert Guernes das schicksalsreiche Leben des Thomas Becket, der als Opfer seines entschlossenen Auftretens für die Rechte des Klerus 1170 in der Kathedrale von Canterbury ermordet wurde. Schon während des siebenjährigen Kampfes zwischen Heinrich II., König von England, und dem mächtigen Erzbischof, war er durch seine Frömmigkeit, Entschlossenheit und Haltung ebenso vom Volke verehrt, wie denen verhaßt, die in ihm den Führer einer königsfeindlichen Partei sahen. Seine Ermordung erregte allgemeines Entsetzen und eine Volksbewegung, die der König nur durch die Verkündung von Thomas' Märtyrertode zu meistern vermochte. Wie in den frühchristlichen Jahrhunderten entschied der Volkswille für die Kanonisation des Ermordeten. Während die Legenden über seine Wundertaten und über das schreckliche Ende der Missetäter emporwucherten, dichtete Guernes seine 1167 fünfzeiligen Strophen mit hämmernden Cäsuren und donnernden Reimen als ein geschichtliches Dokument und eine begeisterte Apotheose. Zwei Jahre nach Thomas' Ende ward das kleine Epos begonnen, 1176 beendet und vom Dichter selbst wiederholt öffentlich am Grabe des Heiligen vorgetragen. In seiner Mischung von Gottesfurcht und Parteileidenschaft, von Heiligenverehrung und Aktualität bewahrt es uns die Stimme des erregten Volkes und offenbart uns die Gemütsbewegungen, aus denen in dieser Epoche seine Dichtung entstand.

Einer solchen Verbindung von Heiligenverehrung und geschichtlicher Aktualität verdankt auch das zweite bedeutendere Werk dieser Art seine Entstehung. Gerade in den Jahren, da Guernes sein Thomasleben dichtete, hatten anglonormannische Ritter Irland erobert. Die grüne Insel war dadurch in gesteigertem Maße das Ziel der Neugier und der Interessen der Eroberer geworden. Für diese dichtete zwischen 1185 und 1190 Maria von Frankreich ihr Espurgatoire de Saint Patrice, das in abenteuerlicher Form die Jenseitsfahrt des Ritters Owen und in allen Einzelheiten die Stätten der Läuterung und der Seligkeit schildert.

Dem Gedicht liegt zwar eine lateinische Vorlage zugrunde, die an die irische eschatologische Literatur anknüpft und hauptsächlich mit ihrem ausführlichen Produkt, der Visio Tnugdali (um 1150), in Verbindung steht. Wenn man aber die übrigen Schriften dieser ersten französischen Dichterin betrachtet, dann merkt man, wie die noch herrschende Vorliebe für die Phantastik dieser Traumgesichte hier in Verbindung mit einer sonderbaren Rittergeschichte einen anekdotenhaften, plaudernden, gefälligeren Ausdruck findet. Dies entsprach der Begabung und dem Stile dieser anmutigen Erzählerin, die für die höfische Gesellschaft Englands Äsopische Fabeln aus dem Angelsächsischen übertrug und bretonische Märchen von Rittern und Feen in neckischen Versen erzählte. Sie ging so gründlich in ihrer höfischen Umwelt auf, daß sie, unbekümmert um ihren Nachruhm, nur ihren Namen und ihre Heimat überlieferte. Sie entzieht sich heute noch der Neugier der um ihre Personalien bemühten Gelehrten.

2. MARIENLEGENDEN

Während die bisher mit so viel Eifer verwerteten frommen Motive im Verklingen begriffen waren und sich in epigonenhaften Gebilden zweifelhafter Poesie fortsetzten, wurden in diesen nördlichsten Grenzgebieten der französischen Literatursprache zum ersten Male die Marien-



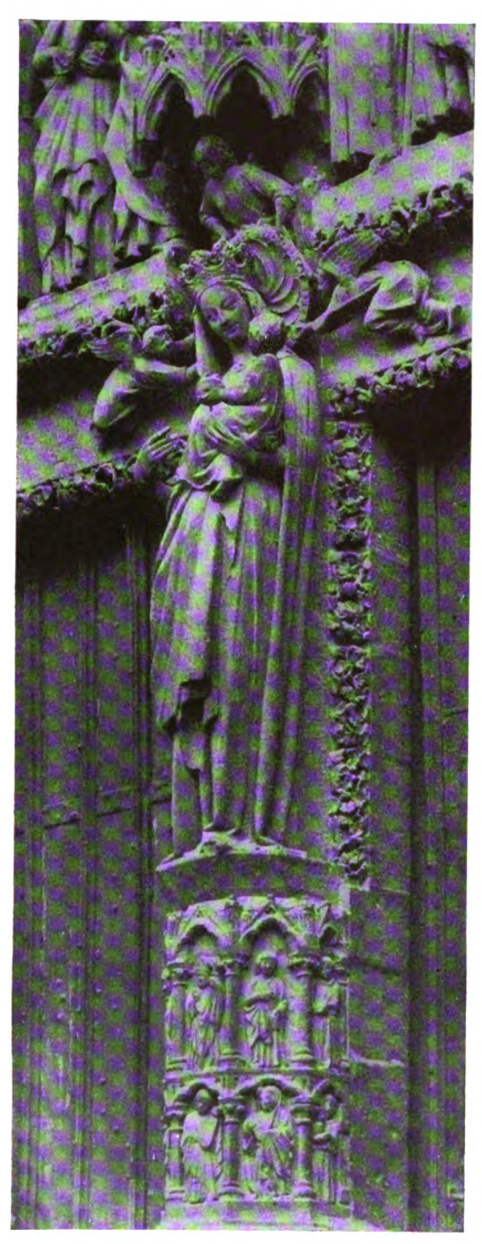
lieder angestimmt, die der religiösen Dichtung einen neuen und eigenartigen Ton verliehen. Sie sind der poetische Ausdruck der Marienverehrung, die um die Mitte des 12. Jahrhunderts plötzlich volkstümlich wird, eine neue literarische Gattung erzeugt und zweifellos eine besondere Schattierung des religiösen Fühlens darstellt.



11. Marienbild vom Portail royal der Kathedrale zu Chartres, um 1150.

Es ist sehr schwer, ihren Ursprung aus den Stimmungen und Neigungen dieser Epoche zu erklären. Bezeichnend ist die Tatsache, daß man in diesen zahlreichen und umständlichen Erzählungen des Lebens und der Wunder der Jungfrau auch nicht den geringsten Widerhall der eifrigen theologischen Diskussionen vernimmt, die in der Blütezeit der Scholastik die Inkarnation betrafen. Das erste, dem Leben der Jungfrau gewidmete französische Gedicht des normannischen Dichters Wace (s. o.) folgte wohl fast unmittelbar der Einführung des Festes von Mariae Empfängnis; aber diesem Ereignis war gerade in England und in der Normandie ein eifriger kirchlicher Marienkult vorangegangen, der in der Abfassung lateinischer Viten und Wundergeschichten seinen literarischen Ausdruck gefunden hatte. Ihnen lagen apokryphe Evangelien und orientalische Legenden zugrunde, die mit den späteren Erzählungen von Marienwundern verschiedene Motive gemein haben.

Die Marienverehrung beginnt also um die Wende des 11. zum 12. Jahrhundert die Kultstellung der Heiligen einzunehmen, indem die Jungfrau, als Vermittlerin der göttlichen Gnade, deren wundertätige und erlösende Attributionen erhält. Um 1150, genau zur Entstehungszeit von Waces Marienleben, nimmt die thronende Gottesmutter an einem Portale der Kathedrale von Chartres zum ersten Male den Raum ein, den bis dahin der herrschende und richtende Erlöser inne hatte. Bernhard von Clairvaux (1091—1153), Dantes Fürbitter vor dem himmlischen Throne der Jungfrau (Par. XXXII—XXXIII), war der Apostel dieses erneuerten Marienkultes, der alle Herzen bezwang und in gleichem Maße die Phantasie der Asketen wie die der Weltkinder zu bewegen vermochte. Diese wanden ihr einen reichen Legendenkranz, in welchem naive Einfalt und bizarre Erfindung sich die Wage halten; die anderen widmeten ihr die Hymnen voller Schwung, Innigkeit und Inbrunst, die bald Eingang in die Liturgie fanden.



12. La Vierge dorée. Marienbild der Kathedrale von Amiens, Ende des XIII. Jahrhunderts.

In diesen beiden Formen der Verehrung und der Anbetung ist der sentimentale Einschlag unverkennbar. Es ist verlockend, diesen etwas überraschend auftretenden und rasch überallhin verbreiteten Kult als den religiösen Ausdruck einer sentimentalen Stimmung zu deuten, die gerade in dieser Epoche die Laienwelt zu erfassen scheint, und die sich in Ton und Formen geistlicher und weltlicher Poesie, im Epos und in der Lyrik, manifestiert. Die Kirchen und die Bücher schmücken sich allmählich mit lieblichen Idealgestalten von Frauen und Mädchen von geschmeidigem Wuchs, mildem Ausdruck und vornehmer Haltung, als Anzeichen einer neuen Gesittung, die nicht allein von strenger Askese und rauhem Kriegergeist beherrscht wird.

Dieser Wandlung des religiösen Fühlens kamen die geistlichen Dichter entgegen, die — wie Wace und sein zeitgenössischer Genesisübersetzer Hermann von Valenciennes — Marienleben verfaßten, oder Sammlungen von frommen Verserzählungen der Wundertaten der Jungfrau (contes dévots od. pieux) zusammenstellten. Die ersten begegnen uns in den zwischen 1160 und 1170 gedichteten Marienlegenden eines anglonormannischen Geistlichen, der sich im Prolog zu seiner Mirakelsammlung Adgar und Willame nennt (v. 26ff.) und zur Sankt Pauls Kathedrale zu London in Verbindung stand (v. 40ff.). In diesen vierzig Erzählungen begegnet man den vorbildlichen Wundergeschichten novellistischen Charakters, die z. T. auf bekannte Sagenstoffe (wie die des kleinen Judenknaben, der Legenden der heiligen Hubertus, Theophilus, Hieronymus u. a. m.) zurückgehen, zum Teil auf Erfindung beruhen, oder an historische und kirchliche Ereignisse (Belagerung von Chartres, Fest der Conception) und schließlich an berühmte Persönlichkeiten, wie Fulbert von Chartres, anknüpfen. Es sind Geschichten von kranken, ertrunkenen und betrunkenen Mönchen, von einfältigen oder sündhaften Priestern, von Nonnen, Mädchen, Bauern und Eremiten, denen die Gottesmutter unermüdlich leibliches Wohl, fromme Aufträge, gute Ratschläge, Trost und Rettung erteilt, und sich dafür ihrer Milch (13 u. 21), ihrer Kammerzofe (30, v. 147f.), verschiedener Mittelspersonen und allerlei Zauber bedient.

Vom Naiven zum Abgeschmackten ist nur ein Schritt. Die Kunst des Dichters reicht nicht aus, um ihn zu verhindern. Dieses Hineinspielen der Gottheit in recht banale Angelegenheiten hilfloser Menschen würdigt sie zum „deus ex machina“ herab. Ein rührseliger Lyrismus kenn-

zeichnet die den lateinischen Hymnen abgelauschten Huldigungen an die Jungfrau, die jede Erzählung ihrer Wundertaten abschließen.

Auch Gautier de Coincy (1177—1236), der ein halbes Jahrhundert später seine Miracles de la Sainte Vierge in Anschluß an die lateinische Mirakelsammlung des Hugo Farsitus zu einem Zyklus von fast 30000 Versen abrundete und sie mit moralischen Betrachtungen verschiedener Art bereicherte, vermochte nicht diese Motive zu veredeln, sondern vergröberte sie noch mit spielerischen Wort- und Reimschnörkeln, oder mit rabiaten Ergüssen einer unduldsamen Sittenstrenge. Es ist für seine Epoche charakteristisch, daß Pedanterie und Fanatismus sich in diese frommen und epischen Motive einnisten und ihre ursprüngliche naive Poesie ersticken.

Gautier hat diese Legenden novellistisch belebt und mit unleugbarem Erzählertalent spannend gegliedert und realistisch pointiert. Dieser mürrische Sittenrichter trägt keine Bedenken, in diesem schattenlosen Stile die gewagtesten Begebenheiten darzustellen, die eine unfromme, obszöne, triviale und unehrerbietige Phantasie erfunden haben mag. Skandalöse Anekdoten von Sündern und Verbrechern mischen sich mit pietätvollen Geschichten einfältiger Seelen und enden mit schwärmerischen Huldigungen oder mit apologetischen Tiraden zu Ehren der Jungfrau und der christlichen Moral. Die Unbekümmertheit dieses Geistlichen bildet einen bezeichnenden Aspekt mittelalterlicher Frömmigkeit.

Die zahlreichen Gedichte von Marienlob und -Freuden, Wunder und Klagen, die von verschiedenen Poeten des 13. Jahrhunderts um die Wette angestimmt wurden, verwerten bis zur Erschöpfung ein dankbares modisches Thema, das sie eher zierlich verbrämen, als religiös vertiefen. So z. B. der flotte und graziöse Rustebeuf, der das verbrauchte epische Schema durch den Dialog sprengte, oder Huon le Roi von Cambrai, der es durch satirische Grimassen und virtuose Stileffekte zu beleben versuchte. Echte Spielmannskunst verrät das mit anderen Marienlegenden einzeln überlieferte Gedicht vom Tombeor Nostre Dame, dem Tänzer unserer lieben Frau, das in seiner lieblichen und anspruchslosen Form von virtuoser Wortkünstelei und pfäffischer Lehrsucht unberührt ist. Hier wird die von der Kirche verachtete Kunst des Spielmanns reinen Herzens im Dienste der Jungfrau ausgeübt, als ebenso gottgefällig und gnadenbringend wie Klosterandacht und Askese. Dies ist auch der Sinn der im epischen Stile erzählten Legende vom Christusbild von Lucca (Saint Vou de Lucques), das den Spielmann und Märtyrer für seine Frömmigkeit mit einem goldenen Schuh belohnt.

Freilich darf der religiöse Sinn dieser Dichtungen nicht überschätzt und als Tendenz gedeutet werden. Die Fabeln, die ihnen zugrunde liegen, sind der extreme Ausdruck dieser phantasievollen Marien- und Heiligenverehrung, die durch ein Jahrhundert hindurch als literarisches Motiv in der französischen Poesie geherrscht hatte. Deshalb sind diese Verslegenden nicht so naiv, wie sie dem modernen Leser erscheinen. Formal erinnern sie an die weltlichen Fablels (s. u.), mit denen die Sänger ein an novellistische Effekte bereits gewöhntes Publikum ergötzten. Im „Liebfrauentänzer" sind die Komposition so abgewogen, die Entwicklung der Erzählung so abgestuft, Wunder, Tod und Verklärung so glaubhaft motiviert, daß der Eindruck des reflektierten Kunstwerks den der naiven Einfalt überwiegt.

Hier ist die Vollendung eines Genres erreicht, das seinen Ursprung in einer zuversichtlichen, hoffnungsvollen, konfliktlosen, etwas weichlichen Religiosität gehabt hatte. Als solche brauchte sie nur zu erzählen und zu singen, um sich kund zu tun. Fromme Haltung genügte, um sie zu verwirklichen. Man kann sich eine solche glatte, zuweilen süßliche und immer versöhnliche Dichtung nur bei einem religiös gefestigten Volke denken. Ein solches war das französische nach den heroischen Leistungen seiner ersten Kreuzzüge, der gesta Dei per Francos





13. Die heilige Fides, Holzskulptur mit Goldarbeit und Edelsteinen bedeckt, um 1000. Schatzkammer der Kirche von Conques (Aveyron, Südfrankreich).

geworden. Von den großen Taten im Dienste Gottes war noch der epische Geist verblieben, der die Phantasie unermüdlich zu frommen Dichtungen bewegte.

Wie sehr diese der Seelenlage der Franzosen des 13. Jahrhunderts entsprachen, zeigt nicht nur die Masse solcher novellistisch zugespitzten Legenden, sondern hauptsächlich ihr Vergleich mit der zeitgenössischen religiösen Dichtung Italiens, wie sie die Sänger im Gefolge des heiligen Franz von Assisi, Jacopone von Todi, die franziskanischen „joculatores Domini" geschaffen hatten. Ihre verzweifelte Gottessuche und in stürmischer Bekehrerleidenschaft entstandene religiöse Lyrik bewahrten das Schluchzen und Jauchzen, das Sehnen und Streben, den Bekennermut und die Siegesgewißheit der Apostel und der Jünger. Erst nach dem Abflauen religiöser Stürme, mithin zur Zeit Dantes und Boccaccios, lernten die Italiener, solche frommen Legenden von Heiligen und Madonnen, von Märtyrern und Vätern in kunstgerechter Prosa und in klangvollen Stanzen zu erzählen. Trotz zahlreicher stofflicher Übereinstimmungen und unverkennbaren französischen Einflusses kann das Wesen dieser frommen Literatur Italiens nur aus der religiösen Volksbewegung des 13. Jahrhunderts begriffen werden. Der epische Geist, der diese französische Dichtung gestaltete, war den Italienern auch auf diesem Gebiete fremd. Sie teilen diese Eigenart mit den Provenzalen, die sich zwar an lyrischen Marienhuldigungen nicht genug tun, aber sonst, neben der älteren Dichtung vom Märtyrertode der heiligen Fides von Agen aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, nur späte und poesiearme Schilderungen von frommen Wundertaten hinterließen. Unter diesen sind die Vida de Sancta Enimia des Bertrand von Marseille aus dem vorgerückten 13. Jahrhundert und die noch jüngere Vida de Sant Honorat von Raimon Feraut als dichterische Denkmäler südfranzösischen Heiligenkultes erwähnenswert.

Um so lebhafter und origineller stimmten die Spanier ihre Lieder zu Ehren der Heiligen und der Jungfrau an. Wir wissen bereits von einem vereinzelten Denkmal dieser Art (s. o. S. 21). Aber die hagiographischen Stoffe und die Marienlegenden fanden verhältnismäßig früh den Dichter, der ihnen poetisches Leben einhauchte und ihnen Heimatrecht in der kastillanischen Sprache verlieh. Er nannte sich Gonzalo de Berceo und ist der erste mit seinem Namen

bekannte spanische Dichter. Seine Lebensdaten sind unsicher und seine Lebensschicksale unbekannt. Da es sich um einen schlichten Geistlichen handelt, der sein Leben zwischen Kloster und Kirche im engen Umkreise seiner navarro-kastilischen Heimat verbrachte, dürfte der Mangel nicht unersetzlich sein.

Er empfing seine geistliche Bildung im berühmten Benediktinerkloster San Millán de la Cogolla bei Calahorra, in dessen Bibliothek er wohl die lateinischen Vorlagen seiner Gedichte kennen lernte. Dem Gründer dieses Klosters widmete er eines seiner Hauptwerke, die *Vida de San Millán*, in zwei Büchern, das Gegenstück zu seinen übrigen hagiographischen Dichtungen (*Vida de Sancto Domingo de Silos* und der *Santa Oria*), welche ebenfalls die legendarische Geschichte der in seiner Heimat gefeierten Heiligen ausführlich erzählen.



14. Vortragender spanischer Spielmann (juglar). Miniatur aus den Cantigas de Santa Maria Alfons des Weisen, Handschrift der Bibliothek des Escorial, 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts.
(Photo Moreno, Madrid.)

Schon diese Wahl ist für unseren Dichter bezeichnend. Sie läßt seinen begrenzten epischen Horizont erkennen und rechtfertigt ebenso die patriarchalische Einfachheit wie die bäurische Derbheit seiner Kunst. Aber Berceo dichtete aus Begeisterung, als ein Spielmann im Dienste des Glaubens. Pathetische Akzente und mystische Erhebung, Kraftausdrücke und witzige Anspielungen beleben den eintönigen Fluß seiner Verse und wechseln mit den Gemeinplätzen und Schablonen der mittelalterlichen frommen Erzählungen ab. Wo diese Wechselwirkungen fehlen, wie z. B. im *Martirio de San Lorenzo* oder in den Gedichten über das Meßopfer und die Anzeichen des jüngsten Gerichts, da herrscht lehrhafte und platte Monotonie.

Diese wird erhöht durch den gleichmäßigen Rhythmus seiner vierzeiligen Strophen von gereimten Alexandrinern, denen die Geschmeidigkeit und die bewegte Ausdrucksfähigkeit des volkstümlicheren spanischen Kurzverses abgehen. Aber Berceo weihte mit diesem Versmaße eine gepflegtere Dichtungsart ein, die man als „mester de clerecia", d. h. als Kunst der Gebildeten, der roheren der Spielleute (mester de juglaria) gegenüberstellte. Diesem Tone und Stile blieb er auch in seinen dem Lob der Jungfrau gewidmeten Gedichten treu.

In seinen fünfundzwanzig *Milagros de nuestra señora* erzählt Berceo fließend, behaglich oder lebhaft, ohne moralisierende Exkurse und gelehrte Beschwerung, die aus der klerikalen Überlieferung bekannten Marienlegenden, zum größten Teile sogar in stofflicher Übereinstimmung mit seinen französischen Vorläufern und Zeitgenossen Adgar und Gautier de Coincy.



15. Spanische Musikanten. Miniatur aus den Cantigas de Santa Maria Alfons des Weisen. Handschrift der Bibliothek des Escorial, 2. Hälfte des XIII. Jahrhunderts.
(Photo Moreno, Madrid.)

Bei den regen Beziehungen der spanischen zu den französischen Benediktinerklöstern ist, trotz wesentlicher Verschiedenheit der Stilarten und der Erzählungstechnik, eine wenigstens indirekte Anregung sehr naheliegend. Eigenartig und sogar auffallend ist das Gewand, in welchem Marias Wundertaten in Spanien erschienen. Berceo hat seinen Zyklus von Marienwundern als Rahmenerzählung gestaltet, mithin in einer für die mittelalterliche Novellistik charakteristischen Form, die gerade in Spanien durch die vielgelesene „Disciplina Clericalis" des Petrus Alphonsi (eigentlich Rabbi Moise Sephardi) Anfang des 12. Jahrhunderts aus der orientalischen in die lateinische Literatur des Abendlandes getreten war.

Wie eng dieser spanische Geistliche mit den literarischen Moden seiner Zeit vertraut war, zeigt eben dieses Arrangement seiner Erzählungen als Traumwanderung durch die ideale Landschaft des Paradiesgartens, den er nach bereits konventionell gewordenen Schemen in allen Einzelheiten und in der typischen Form der Aufzählung beschreibt. Und wie schon Bernhard von Clairvaux in seinen Predigten zuweilen die Heilsgeschichte aus lieblichen Wiesen abliest, so erzählen bei Gonzalo de Berceo die Pflanzen, Blumen, Früchte, Brunnen und was sonst diesen Zaubergarten schmückt, die Wundertaten der glorreichen Maria. In diesen Milagros verbindet sich epischer Ton mit dekorativem Spiele, heilige Einfalt mit allegorischer Klügelei, visionäre Phantasie mit derber Realistik, lyrische Rührung und Pedanterie, in dieser Buntheit ein echter, typischer Ausdruck des werdenden spanischen Wesens auf dem einheitlichen Untergrund der christlichen literarischen Gemeinschaft.

Diesen immer zahlreicher anwachsenden Marienlegenden gab schließlich König Alfons der Weise († 1284) den höfischen Ton, indem er deren 360 in der galizisch-portugiesischen Kunstsprache der höfischen Dichtung Spaniens und in den verschiedenartigsten Versmaßen der provenzalisierenden Reimvirtuosen zusammenfaßte. Der volkstümlich und klerikal behaglichen Breite Berceos steht in diesen Cantigas de Santa Maria die knappe, pointierte, spielerische Ungezwungenheit eines poesiefreudigen Königs gegenüber, der seiner schwärmerischen Hingebung an die hl. Jungfrau in lyrischen und epischen Gedichten Ausdruck gab. Er sammelte die Stoffe seiner Erzählungen aus den reichhaltigsten lateinischen und französischen Sammlungen von Marienlegenden und bereicherte sie mit spanischen Lokalsagen, die sich im wesentlichen auf die besuchtesten marianischen Kultstätten Kastiliens und Kataloniens bezogen.

Die Knappheit des Berichts und seine gelöste, kunstreiche, tändelnde Form verwandeln diese Legenden in fromme, salbungsvolle, kindliche und einfältige Fabeln oder in spitzfindige, pikante, heikle und abgeschmackte Anekdoten, als ob ein alter Sünder den Erfahrungen eines leichtsinnigen Lebens die Not eines beschwerten Gewissens in einer konfliktlosen Sehnsucht nach Gnade und Verzeihung gegenüberstellen wollte.

* *
*

Überblickt man diese fromme Dichtung, die sich von England bis Kastilien über mehrere Jahrhunderte erstreckt, so wird man auf dieser einheitlichen Grundlage klerikaler Bildungsstoffe und Anbetungsformen verwischte nationale Besonderheiten und laue individuelle Schattierungen einer epischen Darstellungskunst erbaulicher Motive erkennen. Diese zahllosen Geschichten von gnadenspendenden Madonnen, biblischen Helden, christlichen Märtyrern, nationalen und lokalen Heiligen erscheinen bald als tragische Begebenheiten, bald als sonderliche Vorfälle, als Abenteuer oder Idyllen, schauerlich oder lieblich, aber immer zweckhaft oder lehrhaft im Dienst einer Apologetik und kirchlichen Moral, die nur an Redseligkeit, aber nicht an Gehalt zunehmen. In dieser Weise offenbart sich immer deutlicher die Spannung zwischen der Primitivität, zuweilen sogar der Rohheit, des religiösen Empfindens und der Reife der dichterischen Technik.

Bei der allgemeinen Verbreitung und Beliebtheit dieser im wesentlichen von Geistlichen verfaßten Gedichte liegt die Frage nahe, für wen sich die großen religiösen Führer des Mittelalters mit so viel Aufwand an Geist, Frömmigkeit und Tatkraft um die Erneuerung und Vertiefung des Glaubens bemühten. Es scheint, um seiner selbst willen; denn diese in den breiten Massen und in allen Schichten verwurzelte Literatur bewahrt den starren konservativen Geist, der ihnen eigentümlich und genehm ist, und nimmt keinen Funken des religiösen Feuers auf, den die geistige Aristokratie der Denker und Mystiker mit heiligem Eifer nährt. Man verbleibt mit dieser frommen Dichtung in unmittelbarster Volksnähe und begreift deshalb den vertrauten Umgang mit den Gottesdingen, den sie pflegt und vertritt. Sie verrät einen Charakterzug der Romanen, vielleicht ein Vermächtnis römisch-heidnischer Anschauungen und Gewohnheiten. Die Dinge Gottes sind bei ihnen noch heute derart mit dem Alltag, mit allem irdischen Geschehen verknüpft, daß bei solcher Vertrautheit die Anbetung die Lästerung nicht ausschließt, und die Verwünschung nicht weit vom Segen liegt.

Literaturnachweise.

Bei der unübersehbaren Fülle der Textausgaben, der Monographien und akademischen Schriften über die einzelnen Erscheinungen auf diesem reichen Gebiete der mittelalterlichen Literatur, muß hier auf einige wenige Werke verwiesen werden, die, neben den bereits genannten (s. o. S. 15), die literarhistorische Würdigung mit ausführlicheren bibliographischen Hinweisen verknüpfen. Diese Schriften umfassen das Gesamtgebiet der einzelnen romanischen Literaturen des Mittelalters und dienen deshalb auch als Nachschlagewerke für die im folgenden zu behandelnden Abschnitte.

Altfranzösische Literaturgeschichte: Gaston Paris, Histoire de la littérature française du Moyen Age, 4. Aufl. Paris 1909; Karl Voretzsch, Einführung in das Studium der altfranz. Literatur, 3. Aufl. Halle (Saale) 1925 (Bibl. Übersicht S. 519—528 und am Schluß eines jeden Kapitels).

Italienisch: Storia letteraria d'Italia scritta da una Società di professori, Mailand o. J., Bd. II, Novati-Monteverde, Le origini [1926], Bd. III. G. Bertoni, il Duecento.

Provenzalisch: J. Anglade, Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Age, Paris 1921; [für die Chanson de Sainte Foy (s. o. S. 26) s. jetzt die zweibändige Ausgabe mit ausführlichen Kommentaren, Textkritik, Faksimiles und franz. Übersetzung von E. Hoepfner und P. Alfaric, Paris 1926]; Suchier-Birch-Hirschfeld, Gesch. d. franz. Literatur, 2. Aufl. Leipzig 1913, I. Band, S. 37—99.



S p a n i s c h : J. Fitzmaurice-Kelly, Geschichte der span. Literatur, deutsch von E. Vischer, Heidelberg 1925; Juan Hurtado y J. de la Serna y A. Gonzáles Palencia, Historia de la literatura española, Madrid 1921.

Z e i t s c h r i f t e n (neben den ob. S. 7 genannten), Zeitschrift für franz. Sprache und Literatur hrsg. von D. Behrens (seit 1880); Giornale storico della letteratura italiana (s. 1883); Revista de filologia española (seit 1914).

Zur K u n s t g e s c h i c h t e : A. Kingsley Porter, Romanesque Sculpture of the pilgrimage roads, 10 Bände, Boston 1923; E. Mâle, l'Art religieux en France, 3 Bände, Paris 1924—25; A. L. Mayer, Altspanien, München, Delphin Verlag o. J.



16. Tapisserie von Bayeux, um 1100. Normannische Reiter eröffnen die Schlacht bei Hastings. Am Rande Tierornamente.

III. DAS HELDENEPOS

1. URSPRUNG UND ENTWICKLUNG

a) Das altfranzösische nationale Epos.

Frankreichs fromme Poesie hat sich im Laufe eines halben Jahrtausends in ihrem Wesen kaum gewandelt. Ihr erzählender Ton ist ihr von der Eulaliasequenz bis zum Spielmannslied des 13. Jahrhunderts und noch weiterhin verblieben. Er wurde weder durch die bescheidenen dramatischen Versuche noch durch den salbungsvollen Lyrismus der Huldigungen und Reflexionen verdrängt. Die Einfachheit der Dialoge, in denen sich die fromme Erzählung auflöst, und der fromme Ausdruck, der sie abschließt, lassen das Überwiegen des epischen Interesses noch stärker hervortreten. Eine solche Kontinuität offenbart in aller Deutlichkeit die Zähigkeit des epischen Empfindens und die Freude an epischen Spannungen, die das Wesen und den Stil dieser Gedichte bestimmten. Ihre formale Verwandtschaft mit dem weltlichen Kleinepos wurde schon im Mittelalter gefühlt, als die Sammler von Fabliaux sie in ihre bunten Blütenlesen beliebter „Contes“ zwischen derben Schwänken und obszönen Erzählungen aufnahmen.

Die Geschichte einer einzigen Gattung, die zugleich die ältesten Literaturdenkmäler umfaßt, gestattet deshalb die empirische Feststellung, daß das epische Empfinden die primäre Regung des französischen Volkes zur poetischen Erfindung und Gestaltung gewesen ist. Dieser

Eindruck wird von der Fülle und Mannigfaltigkeit später entstandener epischer Dichtungsarten und von den verschiedenen Aspekten des epischen Geistes bestätigt. Nationales und höfisches Epos, Lais und Fabliaux, Tierepos, Prosaroman und Geschichtschreibung sind verschiedene, zum Teil stilverwandte Formen, in denen sich dieser epische Geist prägt. Ihr zähes Bestehen und Nachwirken verraten in der Kontinuität der Neigungen und des Geschmacks eine eigentliche Wesensart, die alle Epochen und Wandlungen überdauert.

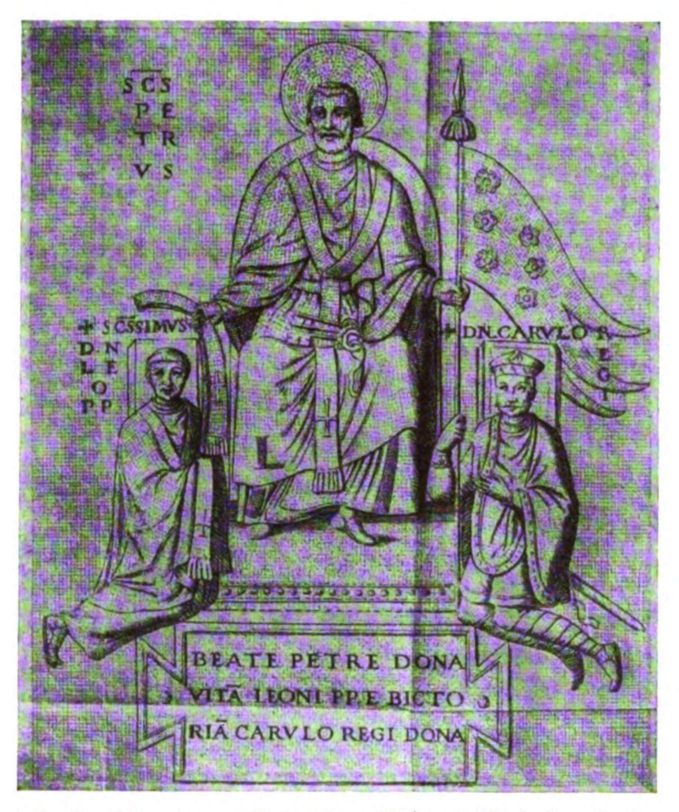
Neben den Franzosen sind die Spanier das epische Volk der mittelalterlichen Romania, freilich aber in romanhafterem Sinne und ohne die kosmopolitische Geltung. In Frankreich war der epische Impetus von Leistungen und Ereignissen begleitet, die selbst von schicksalshafter und universaler Bedeutung waren. Historische Taten und epische Gedichte wurzeln in dem Geiste, der sich durch sie manifestiert, und dessen angespannte Kraft die Grenzen der Nation und der Überlieferung sprengt. Das Heldengedicht ist für das weltliche Frankreich, was die gotische Kathedrale für das religiöse ist; nicht gar wegen vermeintlicher Verwandtschaft der Struktur, sondern nur als künstlerischer Ausdruck und als sprechendes Symbol. Sie zeugen von der Größe und dem Mut des Geistes, der sie geschaffen hat.

Wenn nun der epische Sinn ein vorwiegender Aspekt französischer Wesensart ist, wo liegt seine Wurzel und wo der Ursprung der poetischen Formen, die sein literarischer Ausdruck sind? Wann entsteht die weltliche epische Dichtung, die die Helden der Nation verherrlicht und ihre Taten der Nachwelt verkündet?

Man kann nur mit Bestimmtheit sagen, daß die epischen Neigungen der Franzosen kein römisches Vermächtnis sind. Vergils und Lukans Nachleben blieb, wie ihr Ursprung, literarisch und gelehrt; die blühenden Rhetorenschulen der römischen Spätzeit vermittelten den christlichen Gelehrten der romanischen Frühzeit einen schäbigen Rest antiken Formsinnes, der für die neuen Geschlechter wenig Bedeutung und Reiz besaß. Der Vergil dieser Überlieferung ist weder der historische noch der Dantesche, sondern der mürrische und zerfahrene Schulmeister der Kommentare des Makrobius und des Fulgentius, der esoterische Bewahrer verborgener Weisheit und nicht der Verkünder des römischen Ruhmes. Die virgilianischen Stilblüten, die das karolingische und irische Gelehrtenepos in lateinischer Sprache schmücken, berechtigen nicht dazu, in der Aeneis das Vorbild des Rolandsliedes zu suchen. Man wird das Wesen und die Formen einer lebendigen und überraschenden Erscheinung nicht den farblosen Äußerlichkeiten einer weltfremden rhetorischen Tradition opfern, und diese nicht an Dantes Idealbild, das sie überwindet, messen dürfen. Die epischen Legenden des Mittelalters wurzeln zu fest in den Schicksalen und in der Lebenswirklichkeit der Völker, als daß sie ihre poetische Form an den verfälschten Vorbildern der Aeneis und der Pharsalia hätten finden können.

Infolgedessen gewinnt die Annahme ihres germanischen Ursprungs an Überzeugungskraft. Auch die Poesie würde den Anteil der Germanen an der Gestaltung der französischen Nation erkennen lassen und, wie vieles andere in Gesittung und Lebensart, den alten Geist in neuen Formen bewahrt haben. Es wäre merkwürdig und unerklärlich, wenn die romanisierten Franken zwar die Namen und Sitten, die Rechts- und Staatsformen ihrer deutschen Heimat beibehalten hätten, und nur dem alten Stammesbrauch des Heldengedichtes völlig entsagt. Diese deutschen Lieder begleiteten die germanische Expansion von Theodorich bis Karl als Ausdruck erlebter und sagenhafter Geschichte und vergegenwärtigten der Nachwelt „veterum regum actus et bella“. Sie waren zu Karls Zeiten noch nicht verstummt.

In der frühen romanischen Welt gibt es aber nichts, das sich dem germanischen Preis-



17. St. Peter segnet Papst Leo III. und Karl den Großen (zerstörtes Mosaik der Lateranskirche, um 800).

oder Erzähllied an die Seite stellen ließe, auch nichts, was an das verhältnismäßig späte Ludwigslied erinnerte. Das älteste eindeutige Zeugnis von der Existenz französischer Epik ist um zwei Jahrhunderte jünger als dieser mönchische Nachklang altgermanischer Heldendichtung, den uns der Schreiber der Eulaliasequenz übermittelt hat. Aber der Sinn dieser Verherrlichung des Normannenbezwingers von Saucourt ist der gleiche, der die spätere französische Epik beseelt: das Bewußtsein der gottgefälligen Sendung der Franken, die Deutung der Geschichte als „Gesta Dei per Francos". Von diesem Gedanken war das gewaltige Lebenswerk Karls des Großen erfüllt, und er ersteigt in der Epoche der Kreuzzüge aus den geistlichen Büchern zur Tageswirklichkeit und zur verführerischen nationalen Utopie.

Wenn die Gesinnung das deutsche Lied mit dem französischen Roland verbindet, so ist das schon viel. Aber die Geschichte dieses weltbeherrschenden Gedankens ist in epischen Überlieferungen nicht zu verfolgen. Ebensowenig können altfränkische Liedformen als unmittelbare Vorstufen der französischen gelten. Niemand kann mehr an episch-lyrische Zeitgedichte, an Kantilenen glauben, aus denen sich das nationale Epos der Kapetingerzeit durch Anschwellung oder Sammlung entwickelt hätte. Daran kann auch das Fragment des Chlotarliedes, das Hildegard von Meaux 869 in seiner Vita des heiligen Faro lateinisch wiedergibt, nichts ändern; denn einem Panegyristen eines Lokalheiligen ist nicht viel zu trauen, zumal seine Angaben über den Chorvortrag dieses Liedes eher Verwirrung als Klärung in die Frage der epischen Vorgeschichte bringen; wie überhaupt die Zeugnisse ihres Verlaufes niemals zum Bilde einer einheitlichen Entwicklung, sondern nur zu fraglichen Hypothesen führen.

Die Analogien mit dem germanischen Epos sind schon deshalb verfänglich, weil in seiner eigenen Geschichte wesentliche Fragen ungelöst sind. Deshalb umgibt berechtigte Vorsicht den Nachweis, den Pio Rajna 1884 in einem klassischen Buche über das Bestehen einer merowingisch-fränkischen Epik als Vorstufe des karolingisch-französischen erbrachte. Ihre Verbindungen werden erschlossen aus der Übereinstimmung der mythopoetischen Phantasie, aus welcher altgermanisches und französisches Epos entsprangen, und sie werden von gemeinsamen Motiven, Namen und Ausdrucksformen bestätigt, die sich über die Jahrhunderte in der Tradition der Sagen und Stilarten, trotz ihrer Wandlungen, erhalten haben. Dieser Beweisapparat wird aber von der Feststellung entwertet, daß diese epischen Motive und Formeln weder spezifisch germanisch noch spezifisch französisch sind, während die realen Erscheinungen,

die sich in dieser phantastischen Welt als fränkisch und altertümlich erweisen, noch in der Spätzeit des französischen Epos als Rest germanischer Sitten und Institutionen und Lebensgewohnheiten, im Staatswesen und in den Gesellschaftsformen weiter bestanden.

Alle Diskussionen und Theorien über den Ursprung des altfranzösischen Heldenepos gipfeln deshalb in zwei Hauptfragen. Sind die Gedichte, die neben Kaisern und Königen, Helden und Krieger merowingischer und karolingischer Zeit feiern und von Kämpfen gegen äußere und innere Feinde erzählen, aus den Ereignissen selbst entstanden und durch jahrhundertelange Überarbeitung bis zu der uns bekannten Gestalt entwickelt worden? oder ist diese Gestalt selbst die ursprüngliche, die ihr die Dichter des 11., 12. und 13. Jahrhunderts gaben, indem sie schwache und entstellte Erinnerungen einer fernen nationalen Vergangenheit im Geiste ihrer Zeit heroisierten? Nach den eifrigen gelehrten Bemühungen Bédiers und seiner Schule haben die französischen Medievalisten diese letzte Hypothese in einen Glaubenssatz umgewandelt. Der Nachweis des späten Entstehens dieser epischen Literatur geht darauf hinaus, das vermeintliche germanische Moment ihres Ursprungs und ihrer Entwicklung auszuschließen und sie, wie die Kreuzzüge, deren Geist sie beseelt, als Opus francigenum, als streng nationalen Ausdruck französischen Wesens und französischer Geschichte anzusehen.

Es sei einem künftigen Historiker überlassen, den Anteil zu entdecken, den bei der Verfechtung dieser Anschauung die zeitgenössischen Utopien einer nationalen Reinkultur der europäischen Völker haben. Wir haben hier nicht den herrschenden Stimmungen nachzuspüren, sondern die Erscheinungen zu befragen und die Methoden zu diskutieren.

Es gibt in der Tat keine unüberwindlichen Schwierigkeiten, um die Vorgeschichte des sogenannten nationalen Epos in Frage zu stellen oder gar zu bestreiten. Es bedarf keines besonderen Scharfsinns, um dem einzigen Zeugnis seiner frühen Blüte Vieles von seiner überzeugenden Wirkung zu benehmen. Die aus schwülstigen Hexametern in lateinische Schülerprosa aufgelöste Episode des Haager Fragments ist eine Umdichtung einer verlorenen französischen Vorlage und weist in den Namen der Helden, im Sinne und Stile der Erzählung manche Übereinstimmung mit den bedeutenderen Epen des Zyklus Wilhelms von Orange auf. Aber für die Datierung des Bruchstücks ist man auf paläographische Feststellungen angewiesen, die überhaupt nur annähernde Werte ergeben und hier besonders verfänglich sind, da der archaische Charakter der Schrift auf die ungeübte Schülerhand zurückgeführt werden kann. Man wird auf so schwankender Grundlage die Kernfragen der Vorgeschichte des Epos nicht lösen können, so daß es fast gleichgültig ist, ob das Fragment um das Jahr tausend oder tausendfünfzig geschrieben wurde. Wie so oft, werden die Anhänger der einen These das Datum herabdrücken, die Verfechter der anderen es hinaufschrauben, ohne von der Paläographie entscheidender Irrtümer überführt zu werden. Wichtiger ist der Nachweis, daß ein halbes Jahrhundert vor dem ersten Kreuzzuge und vor der Entstehung der ältesten Fassung des Rolandliedes ein französisches Volksepos sich der geistlichen Wertschätzung erfreute, die aus seiner Übertragung in lateinische Verse hervorgeht.

Aus der gleichen Zeit ist auch das uns bereits bekannte Alexiusleben, ein für die Öffentlichkeit bestimmtes Werk eines dichterisch begabten Geistlichen, der den epischen Ton weltlicher Lieder zur Preisung seines volkstümlichen Heiligen anstimmte, ohne den kirchlichen zu vergessen. Die Wechselbeziehungen zwischen der Poesie der Gelehrten und jener der Sänger sind mit den Zeugnissen des Haager Fragments und des Alexiuslebens für die Mitte des XI. Jahrhunderts gesichert; mit dem Unterschiede, daß dieses fromme Lied den Höhepunkt einer dichterischen Entwicklung bezeichnet, während das andere keine bekannten Vorläufer seines Inhalts und

Stiles besitzt. Dieses Argument „ex silentio" gab zunächst Ph. A. Becker und nach ihm Bédier die Gewißheit, daß das weltliche Epos eine jüngere Schöpfung ist, deren Ursprung weder in älteren Heldenliedern noch in nationalen Volkslegenden, sondern in chronistischen Aufzeichnungen und in klösterlichen Überlieferungen zu suchen ist. Die Erinnerungen an Kaiser Karl und an alle Fürsten und Helden, die für den Glauben kämpften, Kirchen und den Klerus beschützten, Klöster und Heiligtümer mit Gaben und Privilegien bereicherten, wurden von den Geistlichen behütet und verwertet, wo die Grabmäler und Reliquien ihrer Beschützer deren Andenken bewahrten. In diesen am Rande der großen Heeres- und Pilgerstraßen gelegenen frommen Siedlungen, die zugleich Meilensteine auf dem Wege des Heils und Schauplätze des Jahrmarktrummels waren, entwickelten sich die lokalen Sagen, deren sich die dichterische Phantasie annahm, als der heroische und fromme Sinn des Rittertums sich in erobernden Unternehmungen für Gott und Vaterland verwirklichte. Während der bescheidene historische Kern der epischen Lieder sich an solche Gedenkstätten heftet, und der erbauliche Sinn geistlichem Boden entspringt, während der Abenteuergeist aus den Ereignissen der Zeit Ziele, Formen und heroische Motive entnimmt, zündet sich die epische Phantasie an allem, was Neugier, Grauen und Staunen erregt, an den Resten antiker Bauten, an Sarkophagen, Aquaedukten, Arenen, an zerstörten oder merkwürdigen Kirchen und Schlössern, an Höhlen, Grotten, Wäldern und Felsen. Dies ist das Reich der Märchen, deren Helden und Gestalten in solcher Verbindung historische Namen, und deren Begebenheiten einen realistischen Schauplatz erhalten.

Diese zur Förderung gegenseitiger Interessen bestehende Verbindung von Mönchen und Spielleuten reichen nach Bédier kaum über die Mitte des 11. Jahrhunderts zurück. Denn erst seit jener Zeit erwähnen Chroniken und Urkunden die nationalen Helden der Lieder als reale oder vermeintliche historische Persönlichkeiten, deren Namen man zum Teil nur in den Berichten karolingischer Historiographen findet. Weder der Kaiser noch seine Paladine scheinen deshalb bis zu ihrer poetischen Wiedergeburt volkstümlich gewesen zu sein. Kirchen und Klöste konnten sich deshalb auf ihren materiellen und moralischen Beistand berufen, um ihrer religiösen Bedeutung und ihren weltlichen Interessen Geltung zu verschaffen. Also: weder nationale Legenden noch heroische Lieder während dieser Jahrhunderte des politischen und kulturellen Chaos! Infolgedessen mußte man die ältesten erhaltenen frommen Gedichte, Eulalia, Passion und Leodegarlied als Denkmäler der einzigen vor dem Epos in Frankreich blühenden literarischen Gattung betrachten.

Dies ist aber nicht nur kaum denkbar, sondern von den eindeutigen Zeugnissen widerlegt, die uns z. B. schon im 9. Jahrhundert die Existenz öffentlicher Sänger mit einem durchaus weltlichen Répertoire bezeugen. Es liegt also trotz aller Gegenargumente nahe, an irgendwelche volkstümliche, d. h. vulgärsprachliche Erzähllieder zu denken, die wenigstens ihrem Geiste nach der epischen Hochblüte vorangingen. Schwer ist es nur, sich eine Poesie bewegten Inhalts in der armen, steifen, kunstlosen Sprache der erwähnten geistlichen Lieder zu denken. Man könnte sich einfache poetische Gebilde in der Art jener «Chansons d'histoire» vorstellen, die im 12. Jahrhundert von Frauen aller Stände bei der Arbeit gesungen wurden, und die im archaistischen Stile eine einfache Liebesgeschichte in einem episch-historischen Rahmen erzählen. Der gelehrten Phantasie ist auf alle Fälle kein großer Spielraum gewährt, und die Vermutungen scheinen erschöpft zu sein, ohne daß eine einzige gegen Bedenken schwerster Art sicher wäre.

Wenn uns also die Entwicklung epischer Formen unbekannt ist, so sind doch die Spuren



eines in Frankreich bodenständigen epischen Geistes alt und deutlich genug. Er ist in den zahlreichen Sagen erkennbar, mit denen Gregor von Tours, Fredegar, der Mönch von Sankt Gallen und andere Historiker aus merowingischer und karolingischer Zeit die Biographien und die Darstellung geschichtlicher Ereignisse poetisch ergänzen. Karl der Große lebt in den Überlieferungen als eine heroisierte Persönlichkeit weiter, und der Glanz seines Ruhmes überstrahlt die Menschen seiner Umgebung, die an seinem Wirken teilnahmen. Diese Heroisierung hat die typischen Aspekte der Heldenverehrung des Mittelalters. Selbst in der lateinischen Poesie, die ihm huldigt, erscheint der Kaiser nicht als antikisierender Heros und Halbgott, sondern als Glaubensstreiter und Wundertäter, so daß schon um das Jahr Tausend die Bewegung einsetzte, die mit seiner Kanonisierung zu Barbarossas Zeiten abschloß.



18. Reiterstatuette Karls des Großen (?), Karolingische Kunst, IX. Jahrhundert, früher in der Kathedrale zu Metz, jetzt in Paris, Musée Carnavalet.

Wenn diese Karlslegenden im wesentlichen von deutschen Historikern aufgezeichnet wurden, so liegt es an dem regeren deutschen Gelehrteneifer spätkarolingischer Zeit; und wenn die Kanonisierung Karls des Großen hauptsächlich von deutschen Kaisern betrieben wurde, so lag es an der von ihnen selbst verkörperten, aber von Karl verwirklichten Kaiseridee, die zugleich Weltherrschaft und Christenheit bedeutete. An beiden nahmen aber mindestens de jure die romanischen Völker des Karolingischen Weltreiches teil, so daß es nicht denkbar ist, daß sie deren Schöpfer vergessen hätten. Mit seinen Titeln und Formen schmückten sich um die Jahrtausendwende die ersten Kapetinger, die damit die rechtmäßige Nachfolge des Kaisers im feudal zersplitterten Frankreich bekundeten und die Grundlage für die Weltherrschaftspläne der Zukunft schufen.

In der gleichen Weise muß die sagenhafte Figur des Kaisers im Gedächtnis der Völker, der Untertanen also, und nicht der Herrscher allein, gelebt haben, bis das epische Lied seine symbolische Gestalt und die Taten seiner Diener poetisch adelte. Denn sonst wären ihre Namen und die Schauplätze ihres Wirkens den zukünftigen Geschlechtern nicht so familiär gewesen, wie sie in ihren Liedern erscheinen. Wie vertraut, wie affekterfüllt klingt doch der Anfangsvers des Rolandliedes: Charles li reis, *nostre emperere* magnes! Das Possessiv drückt das gleiche Gefühl lebendigen Besitzes aus, wie „mio Cid" im Epos des Campeador.

Dies sind keine literarischen Kunstgriffe, ebensowenig wie die Narrenstreiche der Karlsreise, die den Kaiser und seine Helden als tolle Spaßvögel auf Reliquiensuche hinausziehen läßt.

Ein Zeichen ihrer alten Volkstümlichkeit ist ferner der Umstand, daß die Lieder, die sie feierten, nicht, wie die Artusepen, den Geist eines Standes verraten, sondern die Gemeinsamkeit des historischen Schicksals der ganzen Nation; dieses hat die geschichtlichen Persönlichkeiten zu mythischen Gestalten und zu epischen Helden gemacht. Der große Kaiser und die großen Kämpfer, die vor und mit ihm für den Glauben stritten, der die Welt erfüllte, gehörten ebenso dem ganzen Volke an, wie die Heiligen und Märtyrer, von denen es erzählte und sang. Der Ruhm der Helden und Heiligen entsprießt aus einer Wurzel, nährt sich vom gleichen Geiste und prägt sich in ähnlichen Formen aus; ihre Taten heißen unterschiedlos Gesta, mögen sie als Märtyrer oder als Kämpfer gefallen sein. An der Sage, die sie feiert, haben die Laien wie die Geistlichen Anteil, wenn auch diesen letzteren die schriftliche Fixierung von Tat und Mär überlassen blieb. Wir wissen, daß die ersten Äbte von Cluny im 10. Jahrhundert noch zu Lebzeiten sagenhafte Persönlichkeiten waren, und wir erkennen bei der Kanonisierung populärer Heiligen das Primat des Volkswillens vor der geistlichen Absicht. Odo, Odilon, Majolus wären nicht so rasch und so allgemein zu mythischen Gestalten geworden, wenn ihre Ordensgründung nicht zu einer Volksbewegung mit religiösen und politischen Zielen geführt hätte. In einer solchen Gemeinschaft, welcher alle Klöster und Bildungsstätten über Frankreichs Grenzen hinaus angehörten und die Millionen von Menschen aller Herkunft beeinflußte, werden Lokalsagen gar bald zu universalen, wenn sie irgendwie wert sind, der Gesinnung und dem Ziele zu dienen. Es ist deshalb anzunehmen, daß es den Helden der merowingischen und karolingischen Tradition nicht anders erging, als diesen Heiligen. Die Sage, die in den geschichtlichen Werken farblos verblaßt oder literarisch verputzt noch weiterlebt, mag der mythischen Phantasie der an den historischen Schicksalen Beteiligten entsprungen sein.

Dieser Sagenbildung zeitliche Grenzen anzugeben, ist unmöglich, weil sie unaufhörlich am Werke ist. Sie ist die Form des mittelalterlichen Berichts, der Historie und des Ruhmes. Es liegt an ihrem eigenen Wesen, wenn sie nicht sogleich im Geschriebenen erstarrt. Völker und Stände, denen die Schrift ein Arkanum ist, besitzen eine Fähigkeit und einen Umfang des Gedächtnisses, von welchen wir heute keine Vorstellung mehr haben. Nichts liegt im Wege, um eine Sagenüberlieferung von Jahrhunderten anzunehmen, wenn wir auch ihre Formen nicht kennen. In ihr kann das nationale Volksepos seine Vorgeschichte haben, wie die bildende Kunst sie ihrerseits in stofflichen und technischen Vorbildern, wie die Kreuzzüge sie in der Idee der christlichen Weltherrschaft besitzen.

Dies schließt nicht aus, daß Klöster und Kirchen die Bewahrer des Heldenruhmes, daß schrift- und verskundige Geistliche seine Verkünder und seine Erzeuger waren. Die Idee der Exklusivität der Klerikerwelt im 9. und 10. Jahrhundert gründet sich auf den Idealbildern einiger bedeutenderer und gelehrter Kirchenfürsten, die von Alcuin bis Abbo und Gerbert eine höfische und rhetorische Bildung in der allgemeinen Barbarei repräsentieren. So hoch darf man nicht schauen, wenn man die wenigen Reste der vulgären Kirchendichtung jener Epoche beurteilt und im weiteren Sinne an den kirchlichen Einfluß denkt, der alle Formen und Erscheinungen des Lebens schon damals durchsetzte. Die Unwissenheit und Roheit der Sitten verbinden alle Stände auf dem gleichen Niveau der Unbildung. Am schwersten ist es, den Klerus von der Laienwelt zu isolieren, wo ihm doch die Mittlerrolle zwischen allen Ständen in allen Lebenslagen und -Formen zukam. Es ist also nicht möglich, seinen Anteil an der Legendenbildung zu bemessen, wie es in späteren Jahrhunderten bei strenger Bildungsabgren-

zung und ausgeprägterem Bildungsbewußtsein möglich ist. Wenn man also unter dem Begriffe des Volkes die namenlose Masse der an dem Gesamtschicksale einer Epoche und an gemeinsamen Manifestationen ihres Geistes beteiligten Menschen versteht, so wird man den Klerus in diesen Begriff einbeziehen und keine scharfe Trennung irgendwelcher Art vollziehen. Es ist selbst der gewissenhaften kritischen Arbeit der Bollandisten trotz dankbarerem Material und lückenloser Überlieferung kaum gelungen, in den hagiographischen Schriften den Anteil der Menge und der Geistlichen an der Entwicklung von Heiligenlegenden festzustellen; denn die Wechselwirkungen sind unaufhörlich und, wo keine bewußten Fälschungen vorliegen, aus demselben Geiste und Sinne gegeben.

Gerade das 9. und 10. Jahrhundert stehen bei den Bollandisten in schlechtem Rufe, weil die Legenden in jener Zeit derartig wild emporwuchsen, daß ihr authentischer historischer Kern unauffindbar und ihre Wanderungen unübersehbar sind. Es ist also schon auf diesem Gebiete vielfach unmöglich, die Geschichte einer Sage von ihrem Ursprung bis zur schriftlichen Fixierung in Vers oder Prosa zu verfolgen, die Umstände ihrer Entstehung zu klären, die Quellen ihrer Bildung und ihrer literarischen Gestalt zu entdecken. Der Bollandist Delehaye hat in einem schönen Buche über die hagiographischen Legenden veranschaulicht, wie aus der Verbindung eines historischen Namens mit einem topographischen Rahmen ganze Zyklen von Heiligensagen populären Ursprungs entstanden, die keine dichterische Gestaltung erfuhren und erst spät eine literarische Form annahmen. Ebensowenig kann man mit Sicherheit feststellen, ob der phantasievolle und naive Glaubenseifer der Laien oder interessierte und bewußte Erfindung von Geistlichen vermeintliche Reliquien heiligten.



19. Elfenbeinhorn, XI.—XII. Jahrhundert, früher in der Chartreuse von Portes, jetzt in Paris, Bibliothèque Nationale.
(Phot. Giraudon, Paris.)

Um so schwieriger ist es, mit Sicherheit zu bestimmen, ob die Ausrüstungsgegenstände der Helden, die in Klöstern und Kirchen gezeigt werden, erst die epische Phantasie der Mönche und Spielleute anregten, oder ob die Volkstümlichkeit der Helden aus beliebigen Gegenständen authentische Trophäen, Attribute und Zeugnisse ihres Ruhmes machte. Wenn die Epen solche Trophäen und die Stätten ihrer Aufbewahrung erwähnen, so kann das ebensogut ein Ausdruck des realistischen Sinnes der Dichter und des Publikums sein, die in solchen auffälligen Gegenständen den Nachweis der Glaubwürdigkeit der erzählten Vorgänge erblickten. Dieselbe Leichtgläubigkeit, die in den mittelalterlichen Jahrhunderten den Kult, den Handel und die Fälschung der Reliquien förderte,

hat diesen epischen Attributionen die Bedeutung eines historischen Beweismaterials verliehen.

Dieser Vorgang ist in den Epen nicht vereinzelt. Ihm entspricht das Bestreben nach einer Lokalisierung erzählter Ereignisse an auffälligen Schauplätzen und die häufige Berufung auf schriftliche Quellen des Berichts, die vielfach nicht existierten, und die sich selbst nicht selten durch epische Legenden bereicherten. Dieser Hinweis auf vermeintlich beglaubigte Vorlagen ist ein alter Kunstgriff der Erzählungskunst, um dem epischen Bericht und den Schilderungen ungewöhnlicher Begebenheiten den Schein der Wahrhaftigkeit zu geben. Die Anwendung eines solchen primitiven Kunstgriffes der realistischen Darstellung wunderlicher Vorgänge erscheint im historischen Rahmen des Epos berechtigt, und sie war, trotz ihrer schablonenhaften Wiederholung, offenbar eindrucksvoll. Aber auch die Phantastereien der späteren Ritterromane bedienen sich eines solchen verbrauchten Gemeinplatzes. Wenn Cervantes in den Eingangskapiteln seines Don Quijote eine arabische Vorlage seiner Erzählung anführt und scherzhaft diskutiert, so ist dies die spöttische Anwendung eines epischen Kunstgriffes, dessen Sinn und Zweck nunmehr von allen durchschaut war. Im Hintergrund dieser Ironie ist der Einfluß humanistischer Geschichtskritik zu erkennen, die in den mittelalterlichen Jahrhunderten in keiner Form existierte.

Es ist nach diesen Andeutungen kaum möglich, eine Theorie des Ursprungs der französischen Epik zu Ende zu denken, ohne auf Schwierigkeiten und auf Widersprüche zu stoßen. Diese Literatur läßt sich nicht ohne Gewaltsamkeiten in ein System bringen. Die Annahme ihrer Entstehung aus germanischen Liedern rückt das Problem ihrer Entwicklung in eine allzu dunkle Ferne, während die Deutung des Epos bloß aus den Erscheinungen der Zeit seiner literarischen Entfaltung die Frage seiner Vorgeschichte allzu radikal ausschaltet. „Quod non est in libris etc." ist kein positivistischer, sondern ein schulmeisterlicher Grundsatz, zu dem man sich nur mit der Gefahr entschließt, die Wissenschaft selbst zu untergraben. Die Verknüpfung des altfranzösischen Epos mit dem mittellateinischen kann andererseits nur denen einleuchten, die die Existenz einer literarischen Gattung für entscheidender halten, als den Sinn, die Struktur und den Stil ihrer Denkmäler. Wer auf ihr Wesen achtet, wird in jedem Falle geneigter sein, das Rolandslied dem germanischen Beowulf anzunähern, als den pseudovirgilianischen Flickwerken Abbos, Gerberts und Hildeberts.

Literaturnachweise.

Neben den ob. S. 7 erwähnten allgemeinen Werken vgl. Pio Rajna, Le Origini dell' Epopea francese, Firenze 1884; Ph. A. Becker, Grundriß der altfranz. Literatur, I. Teil, Heidelberg 1907; Joseph Bédier, Les légendes épiques, 4 Bände, 2. Aufl. Paris 1914—21; Friedr. Schürr, Das altfranz. Epos, München 1926 (als Beitrag zur Stilgeschichte und inneren Form der Gotik freilich nicht überzeugend).

b. Das altspanische Epos.

Noch viel dunkler ist die Vorgeschichte des spanischen Epos. In Frankreich kann sich jede der führenden Theorien auf Zeugnisse berufen, deren Wert zur Diskussion steht, die aber auf eine Sagenüberlieferung und auf irgend welche primitive epische Formen schließen lassen. Zum mindesten sind es Zeugnisse für die Existenz des epischen Geistes, der sich in Chroniken und Heiligenliedern einen noch armseligen Ausdruck prägt.

Spanien wurde im Verlaufe seiner Romanisierung von den jungen Kräften des Islam in eine Kampfstellung gedrängt, die erst nach dem Jahre 1000, also nach drei Jahrhunderten maurischer Herrschaft, eine allgemeine nationale und religiöse Bewegung auszulösen begann. Während die Westgoten schon vor dem muselmanischen Ansturm sich der iberisch-römischen



Bevölkerung der Halbinsel assimiliert hatten und einheimische Sprache und Sitte angenommen, wurde die Kluft, die Mauren und Christen trennte, nur selten überbrückt, so daß die beiden Rassen bald friedlich, bald streitend nebeneinander lebten und es dem Einzelnen überließen, durch Übertritt zum fremden Glauben oder durch passive Angleichung auch Sprache und Sitte anzunehmen. Dem Mischvolk der Mozáraber, Aljamiaden und Marranen kam zunächst keine bedeutende Kulturrolle zu. Ein halbes Jahrtausend maurischer Herrschaft ließ in weiten Gebieten und in bedeutenden Städten Spaniens die romanische Sprache verkümmern. Das lateinische Schrifttum, das vom älteren Seneca bis zu den Schülern Isidors von Sevilla († 636) eine großartige Reihe kapitaler Werke hervorgebracht hatte, erhielt sich nur noch mühsam in wenigen theologischen Büchern ohne Originalität und in wortkargen barbarischen Aufzeichnungen zu nordspanischen Klosterchroniken. Lusitanien teilte das Schicksal des Nachbarlandes, Katalonien gehörte als spanische Grenzmark teilweise dem karolingischen Reiche an und bewahrte im iberischen Sprachen- und Kulturgewirr eine der südfranzösischen verwandte Eigenart, die sich erst unter provenzalischem Einfluß in literarischen Formen ausprägte.



20. Kostüme und Würden aus der Zeit des Cid: oben König Ordoño III. von León († 957), links sein Waffenträger (armiger), rechts zwei Bischöfe; unten Königin Urraca umgeben von ihren Dienerinnen (cubiculariae). Miniatur aus dem sogen. Libro de los testamentos, 12. Jahrhundert, Archiv der Kathedrale von Oviedo. Die schnörkelhaften dekorativen Beigaben der Handschrift zeigen die für diese Zeit charakteristische Verwandtschaft der spanischen Miniatur mit der irischen.
(Phot. Moreno, Madrid.)

Bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts beherrschen zwei Literaturen in wuchernder Fülle und unübersehbarer Ausdehnung das Geistesleben der Halbinsel: die arabische, mit einer Reihe phantasievoller und redseliger Historiker, Gelehrter, Philosophen und Dichter; die hebräische mit den Klassikern des nachbiblischen Schrifttums.

Dies ist der üppige morgenländische Rahmen, aus welchem um 1150 einsam und feierlich das Lied vom Cid Campeador als erstes Denkmal der nationalspanischen Literatur hervortritt. In dieser Zeit hatte das französische Nationalepos seine Hochblüte erreicht und vielleicht



21. Mozarabisches Antiphonarium, XII. Jahrhundert, Bibliothek der Kathedrale von León.
(Phot. Moreno, Madrid.)

schon überschritten. Im Gefolge der zahllosen Pilger, die jahraus jahrein über den Paß von Roncesvalles nach dem Heiligtum von Santiago de Compostela strömten, hatten die Sänger diese Lieder nach Spanien gebracht. Auf diesem Wege gelangten sie in die Nähe der streitbaren Könige und Lehnsherren der christlichen Reiche Nordspaniens, während die mit den französischen eng verbundenen Klöster dieser Gegenden Sängern und Sagen Gast- und Heimatrecht verliehen. Ferner hatten sich in den Städten der Grenzgebiete von Navarra, des Baskenlandes, Asturiens und Aragons ganze Kolonien eingewanderter Franzosen angesiedelt, die mit den Einheimischen in friedlichem Verkehr standen. Die Beziehungen, die von den Normannenhäuptlingen dieser Gegend im 11. Jahrhundert mit ihrem Stammlande unterhielten, förderten diese Völkerannäherung und dehnten sie auf die noch in ihrem Bereiche übrig gebliebenen Mauren aus.

Es lag deshalb nahe, den Ursprung des spanischen Nationalepos auf das Vorbild des französischen zurückzuführen. Wenn aber sein Einfluß in der späteren spanischen Epik unverkennbar ist, so erscheint die Selbständigkeit des Cantar de mio Cid gegenüber den französischen Heldenliedern so klar, daß die Annahme einer nationalspanischen epischen Überlieferung ebenso naheliegend ist. Die lateinischen Chroniken schienen ferner noch ältere epische Motive zu bewahren, als die Cid-Sage; so z. B. die finstere Geschichte der Infanten von Lara, die mit ihrem historischen Kern und in ihren altertümlichen sagenhaften Zutaten in der Crónica general Alfons des Weisen erzählt wird.

Aus diesen Gründen vermutete man, daß die Völker, die dem mittelalterlichen Spanien die kulturelle Eigenart verliehen, und deren Gepräge in der Sprache und in der bildenden Kunst deutlich erkennbar ist, auch an der Gestaltung der epischen Poesie einen entscheidenden Anteil hatten. Auch hier wurde ihr germanischer Ursprung mit ähnlichen Argumenten verteidigt, wie schon für das französische Epos. Aber mit der gleichen Methode konnte die Vorgeschichte der spanischen Epik aus arabischen Quellen erschlossen werden; denn die hispano-arabischen Geschichtswerke sind ebenso reich an sagenhaften, heroischen und poetischen Elementen, wie die merowingischen in Frankreich; mit dem Unterschiede, daß der maurische

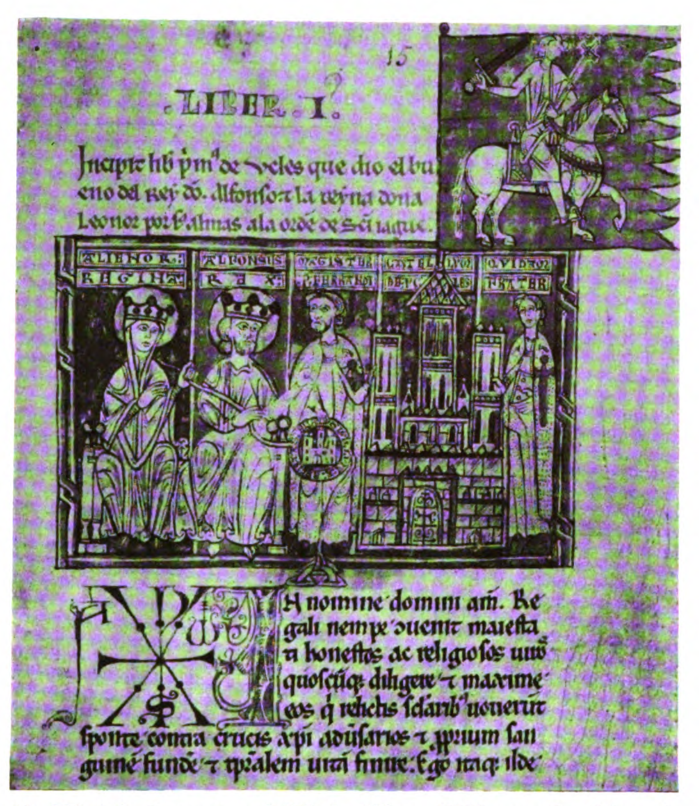
Einfluß in allen Äußerungen spanischer Kultur vielseitiger, zäher und deutlicher ist, als der germanische in der ganzen romanischen Welt. Er äußert sich in der Dichtung schon durch die Benennung des Nationalhelden als Cid, und in der Achtung, die die Sarazenen im spanischen Liede genießen.

Gegenüber diesen vermeintlichen Nachweisen morgenländischer Einflüsse steht aber die Tatsache, daß die arabische Literatur eine Heldendichtung nicht kennt; die epischen Motive und Sagen ihrer Chroniken müßten dann wiederum als autochthone, im wesentlichen andalusische Überlieferungen angesehen werden, deren sich die maurischen Geschichtschreiber bemächtigt hätten, um den Bericht ihrer Eroberungen zu vervollständigen und zu schmücken.

Solche Meinungen sind nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen; denn das Schrifttum und die Gesamtkultur des mittelalterlichen Spanien weisen so zahlreiche und unzweifelhafte Zeugnisse gegenseitiger Beeinflussung zwischen Mauren und Christen auf, daß die Vermutung tieferer und weniger sichtbarer Verbindungen zur Gewißheit wird. Es ist uns nur nicht gegeben, sie zu entdecken und zu verwerten. Ja man kann aus der fast allgemeinen Zustimmung, die die Orientalisten dem Nachweis hispano-arabischer Quellen der Göttlichen Komödie ihrem Entdecker Asín Palacio äußerten, den Verdacht schöpfen, daß die Einwirkung dieser maurisch-christlichen literarischen Beziehungen überschätzt wird. Sie bestanden, wie ein jeder weiß, in gelehrten Sphären des 12. und 13. Jahrhunderts, und sie gaben dem europäischen Geistesleben ein neues Gesicht. Auch ist uns die Existenz von maurischen und jüdischen Volks- und Hofsängern in den christlichen Reichen Spaniens aus späteren, aber unzweifelhaften Zeugnissen nachgewiesen. Der normannische Besieger von Barbastro trank in seinen Mußestunden seinen spanischen Wein und ließ sich von den sarazenischen Frauen seines Gefolges arabische Lieder zur Laute singen. Aber dies alles berechtigt noch nicht, den maurischen Einfluß zu verallgemeinern und schon für frühere Epochen anzusetzen, sondern, eher umgekehrt, anzunehmen, daß die spanischen Moslim sich bestimmte Anschauungen und Sitten der bodenständigen Christen zu eigen machten. Uns ist die arabische wie die iberische Volkskunde kaum erschlossen und faßbar. Was wir von beiden wissen, beruht auf gelehrter Überlieferung. Eine solche spielt aber im ältesten spanischen Epos keine Rolle.

Während das französische Epos an Ereignisse gemahnt, die bis zu einem halben Jahrtausend zurückliegen, ist das Lied vom Cid ungefähr fünfzig Jahre nach dem Tode des Helden (1099) gedichtet worden und in seinem historischen Gehalt den Episoden seiner Lebensgeschichte viel näher als jedes andere. Sein Heldentum ist durchaus weltlich und real, und weist keine Spur des religiösen Fanatismus auf, der Roland oder Wilhelm von Orange zu übermenschlichen Taten beseelt. Der Cid ist das sagenhafte Symbol spanischer Ritter- und Familienehre, unbeeinflußt von mönchischen Anschauungen und Idealen. Seine Legende entstand, wie es scheint, schon zu seinen Lebenszeiten oder unmittelbar nach seinem Tode, auf alle Fälle unter dem unmittelbaren Eindruck seiner abenteuerlichen und urwüchsigen Persönlichkeit. Seine Taten inspirierten schon früh einen Dichter, der sie in einer lateinischen Hymne mit dem pedantischen Rüstzeug antiker epischer Reminiszenzen feierte. Auf dieser teils volkstümlichen, teils gelehrten Grundlage entwickelt sich fernerhin in lateinischen und spanischen Geschichtsbüchern die poetische Geschichte des Campeador, die zu Beginn des 15. Jahrhunderts ihre volle Entfaltung in der Crónica rimada fand. Aus dieser schöpfte die Romanzen- und die dramatische Literatur Spaniens die Motive, die dem Helden eine höfische, romantische und theatralische Physiognomie in einem wechselnden Rahmen von nationaler Würde und von phantastischem Bühnenzauber verliehen.





22. Königin Leonor und König Alfons VIII. von Castilien als Beschützer des Ordenssitzes der Ritter von Santiago im Schloß zu Ucles (Huesca). Der Ordensmeister Pedro Fernandez de Fuentencolada, das Schloß und ein Mönch. Oben rechts ein Ritter des Ordens. Aus dem „Libro de Ucles" mit den 1179 erteilten Stiftungsprivilegien und Satzungen des Ordens, der die Wiedereroberung maurischer Gebiete Spaniens und den Schutz der Pilger auf dem Wege nach Santiago de Compostela zur Aufgabe hatte. Handschrift des 13. Jahrhunderts in Madrid.
(Phot. Moreno, Madrid.)

Wenn Roland ähnliche Metamorphosen bis zu seiner Raserei im Epos Ariosts durchmacht, so lag es an den Wandlungen des epischen Empfindens und Geschmacks, die ihn mit verliebten und verzauberten Helden märchenhafter Herkunft in Verbindung brachten. Der spanische Cid steigt unmittelbar von der Geschichte ins Reich der Sage und der Poesie, in welchem er Alleinherrscher ist. Was wir neben seinem Cantar an frühen spanischen Epen kennen, ist uns indessen lediglich in den Chroniken überliefert, die sich, ähnlich den französischen des Mittelalters, der Sage und der Dichtung vertrauensvoll als Geschichtsquellen bemächtigen. Deshalb erschöpft sich das Problem der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des altspanischen Epos im Fragenkomplex, den das Lied vom Cid aufwirft. Wir können mit annähernder Bestimmtheit annehmen, daß französische Vorbilder einen unbekannten Dichter veranlaßten, aus der jungen Sage die poetische Gestaltung des Helden zu wagen und dem eigenen Lande das nationale Epos zu schenken.

Demgegenüber erscheint uns sein Zusammenhang mit den übrigen Dichtungen historischen Inhalts ganz unentwirrbar, weil es unmöglich ist, brauchbare Hypothesen auf indirekte Überlieferungen zu gründen. Die Leyenda de los Infantes de Lara, die der hervorragendste Kenner Altspaniens Menéndez Pidal aus den Chroniken als Epos wiederherstellte, scheint noch dem 12. Jahrhundert anzugehören und das Versmaß des Cantar aufzuweisen.

Die Vorgeschichte des spanischen Epos ist aus diesen Erzählungen und Geschichten ebenso wenig zu erschließen, wie aus der sogenannten Gesta de Sancho II de Castilla, die man fragmentarisch und mit der gleichen Methode als einen Zweig der Cid-Legende aus Chroniken des Spätmittelalters entnahm.

Sie schildert den Haß zwischen den kastilischen Familien des Gonzalo Gustios und des Ruy Velasquez, der auf Anstiften seiner Gemahlin Doña Lambra den Gegner nach einem Scheinfrieden dem maurischen Herrscher von Cordoba — Almanzor — in die Hände spielt und seine sieben Söhne, die Infanten von Lara, von sarazenischen Kriegern in einem Hinterhalt gefangen nehmen und hinrichten läßt. Die Köpfe der Kinder werden Gonzalo Gustios vorgeführt, und nachdem er von jedem einzelnen in siebenfacher Anrede Abschied genommen hat, führt er sie in seine Heimat zurück. Ihm schenkt dann eine maurische Dienerin aus Almanzors Gefolge einen Sohn, der in späteren Jahren Ruy Velasquez tötet und seine Gattin Doña Lambra lebend den Flammen überliefert.

Diese Schauergeschichte reiht sich den zahlreichen uns aus Chroniken bekannten Berichten von Familienfehden des spanischen Mittelalters an, so daß man einen historischen Kern als Ausgangspunkt der Legende vermuten kann. Sie erinnert an die Schauermär der „Glocke von Huesca", die König Don Ramiro II. 1136 aus den sechzehn Köpfen enthaupteter Adliger als Warnung gegen aufrührerische Vasallen herstellen ließ.

Die Kontinuität der späteren epischen Überlieferung ist in Spanien unübersichtlicher als in Frankreich. Man sieht, wie sie in den Geschichtswerken aufgeht und verschwindet, in neuen Kunst- und populären Formen wieder hervortritt, romanhafte Verwandlungen erlebt und dramatisch aufgelöst oder zugespitzt noch einen Schimmer ihres alten Glanzes bewahrt. Erloschen ist das Epos in Spanien nie mehr, wiewohl zeitweilig vom Drama seiner Vorherrschaft beraubt. Der epische Geist, den Spanien mit Frankreich gemein hat, fehlt den übrigen dichtenden Völkern der Romania. Die geistige und dichterische Individualität der Provenzalen und Italiener offenbart sich in ihrem vollständigen Mangel an epischem Sinn. Ihre Heldenlieder sind späte Nachklänge französischer Moden und Stile, und ganz in der literarischen Überlieferung dieser Vorbilder verwurzelt.

Literaturnachweise:

Zur Entstehungsgeschichte des spanischen Nationalepos: R. Menéndez Pidal, L'epopée castillane, 1910 (zum germanischen Ursprung); J. Ribera, Discurso, Madrid Academia Historica, 1915 (arabisch-andalusische Vorgeschichte).

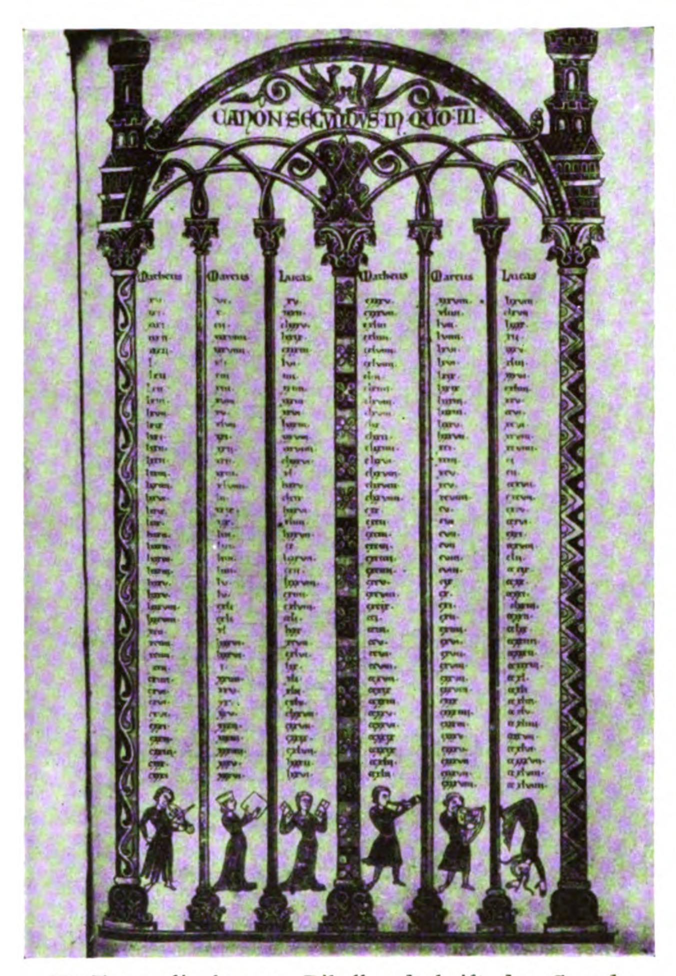
c) Verbreitung der epischen Literatur.

Das epische Interesse dieser Völker wurde von den Sängern geweckt, die mit ihrem Répertoire an heroischen Liedern und an poetischen Märchen, mit ihrer Fiedel oder Drehleier (cifoine) von Hof zu Hof, von Land zu Land zogen, von den Launen ihres Publikums abhängig, das sie manchmal beschenkte, manchmal mißhandelte und prellte. Der Erfolg des Spielmanns hing ab von dieser Gunst, die er sich durch gute Stimme, Ausdauer des Vortrags und Umfang des Gedächtnisses erwerben mußte. Dem Spielmannsberuf widmeten sich überall Leute aus niedriger Herkunft, Kleriker, denen die Kutte zu schwer wurde und allerlei gescheiterte Existenzen, die mit Gesang und Poesie zu Geld und Ansehen kommen wollten. Je nach Talent und Sprache widmeten sie sich den volkstümlicheren oder den vornehmeren Dichtungsarten, dem Publikum der Städte und Landstraßen oder dem der Höfe in Schlössern und Residenzen. Die Kirche beschützte die Sänger von Heiligen- und Heldentaten, tolerierte die fürstlichen Spielleute und setzte die übrigen in Acht und Bann.

Während sich diese letzteren mit unverschämten Anekdoten aus dem Leben der Pfaffen, Mönche und Nonnen rächten, waren die anderen deren Verbündete oder die Verkünder des Ruhmes ihres Herrn. So entstanden zahlreiche Heldenlieder nationaler und christlicher Gesinnung, die für das ganze Volk gedichtet und gesungen wurden, und später die Epen, die die Interessen des Adelstandes, die Vorrechte eines Geschlechts und den Ruhm eines Fürsten oder Lehnsherrn poetisch und publizistisch in einem historischen Rahmen verkündeten.

Uns ist aber das Verhältnis zwischen Dichtern und Spielleuten unbekannt. Waren diese Sänger, die in Frankreich jogleor, trouvères, ménestrels, in Spanien juglares hießen, auch die Verfasser der von ihnen vorgetragenen Lieder, wie die Trobadors in der Provence, die so gut wie ausschließlich die lyrische Dichtung pflegten? Wir wissen von ihnen nur aus dem 13. Jahrhundert, aus der Zeit also, in welcher die französischen Spielleute schon in einer Gilde organisiert waren und ihre Werke unter ihrem Namen in die Öffentlichkeit brachten. Sie sind hier schon die bürgerlichen Epigonen der Spielleute aus der Vor- und Blütezeit des





23. Evangelienkanon, Bibelhandschrift der Grande Chartreuse, XIII. Jahrhundert, Ms. 41 der Bibliothek zu Grenoble. Unten Jongleurs und Jongleresses mit Saiten-, Schlag- und Blasinstrumenten.
(Phot. Piccardy, Grenoble.)

Epos, von denen wir kaum etwas wissen. Deshalb bleibt die Frage nach den Verfassern der älteren epischen Lieder unbeantwortet, die Art ihrer Verbreitung rätselhaft. Der Stil der einzelnen Denkmäler kann uns im günstigsten Falle jeweils den Bildungsgrad des Dichters und seine soziale Umwelt verraten. So ist z. B. das Rolandslied in keinem Falle das Werk eines ungebildeten Sängers, sondern eines Dichters, der etwas von der Würde und Größe der Aeneis wußte und als solcher dem geistlichen Stande angehörte. Die Karlsreise trägt indessen mit ihrer launischen Respektlosigkeit das Gepräge echter Spielmannsart. Alle diese Lieder gingen aber durch hundert Hände und verwandelten sich von Jahr zu Jahr, von Gegend zu Gegend, bis sie einmal irgendwo schriftlich fixiert wurden. Dann setzte die oft sorglose Arbeit der Kopisten ein, die sich bei der Niederschrift von Spielmannsbüchern nicht die Mühe gaben, deren sie die höfischen und kirchlichen Werke für wert hielten. Bis dahin waren diese Dichtungen herrenloses Gut. Sie sind uns deshalb verfälscht, verworren, verstümmelt oder in verschiedenen schwer zu verbindenden Fassungen, in späten und fehlerhaften Niederschriften überliefert worden.

Im Gegensatz zu den lyrischen Dichtungen der Provenzalen fehlen uns bei den französischen und spanischen Epen alle Angaben für die Vortragsart. Ein wesentliches Mittel dichterischer Wirkung ist uns durch das Fehlen der musikalischen Überlieferung unbekannt und unauffindbar. Erst spätere Epen oder verjüngte Fassungen älterer Dichtungen waren für die Lektüre bestimmt. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts beginnt die bürgerliche Bildung sich neben höfischer und geistlicher zu behaupten. Bis dahin bleibt die Schrift geistliches Privilegium, so daß nur der Vortrag und der Gesang die epischen Lieder der Allgemeinheit vermittelte, wie schon ihr Name chansons de geste, cantares, cantilenae übereinstimmend bekundet. Aus der Struktur der Zeilen und der für diese Dichtungen charakteristischen Verbindung in ungleichen gereimten oder assonierenden Tiraden oder Laissen, schließt man auf ein einfaches Rezitativ mit bewegter moduliertem Laissenabschluß in der Art kirchlicher Melismen. Die Verschiedenheit des epischen Versrhythmus läßt erkennen, daß die Schemen dieser eintönigen Melodie sich jeweils an

die metrischen anpassen mußten, daß also Acht- und Zehnsilbler oder Alexandriner in einem eigenen musikalischen Ton zum Vortrag kamen.

Literaturnachweise.

E. Faral, Les jongleurs en France au Moyen Age, Paris 1910; R. Menéndez Pidal, Juglares y poesia juglaresca en España, Madrid 1924; Fr. Gennrich, Der musikalische Vortrag der altfranz. Chansons de Geste, Halle a. S. 1923.

d) Klassifikation der epischen Dichtungen.

Die Problematik des mittelalterlichen Epos ist, wie man bemerkt, unerschöpflich und weitschichtig wie seine Denkmäler. Auf diese kommt es schließlich an, wenn man seinen Gesamtcharakter und seine wesentlichen Erscheinungen erfassen will. Ebenso wie es fast unmöglich erscheint, seine Vorgeschichte in ein System einzuordnen, so ist es schwierig, die 90 bis 100 erhaltenen Gedichte dieser Art, deren Entwicklung man über fast zwei Jahrhunderte verfolgen kann, nach einer befriedigenden Klassifikation zu gruppieren. Die Chansons de geste unterscheiden sich von den übrigen altfranzösischen Epen durch die meist dünne und verschwommene historische Folie, die aus den Namen nationaler Herrscher und Helden, im günstigsten Falle aus trüben Anspielungen auf geschichtliche Ereignisse der nationalen Vergangenheit erkennbar ist. Diese reicht von der merowingischen Frühzeit (Epos von Floovent, Ende des 12. Jahrhunderts) bis zu Hugues Capet (Epos aus dem 14. Jahrhundert) und vereinfacht sich in ihrer epischen Spiegelung zu zwei dichterischen Hauptmotiven, die zugleich die Tendenz oder die publizistische Absicht kennzeichnen: die Schilderung der gottgefälligen Kämpfe der französischen Nation gegen die Heiden, und die der für ihre Selbständigkeit und ihre Rechte gegen die Zentralgewalt von Kaisern und Königen kämpfenden Vasallen und Häuptlinge. So bilden sich zwei große epische Gruppen, die jeweils in verschiedenen Zeitabschnitten vorherrschen, und in deren Entwicklung die kriegerische Phantastik auf Kosten des heroischen und nationalen Sinnes an Absonderlichkeit und Abgeschmacktheit zunimmt.

Unübersehbar ist die Anzahl der historischen, sagenhaften und phantastischen Gestalten, bei aller Eintönigkeit der epischen Grundmotive. Um sich in dieser Wirrnis auszukennen, hat sich eine vom Dichter Bertrand de Bar-sur-Aube um 1200 aufgestellte Klassifikation der Chansons de geste in Königs-, Vasallen- und Empörerepen durchgesetzt, die sich jeweils um die Zentralgestalt einer inspirierenden und symbolischen Persönlichkeit gruppieren lassen: Karl der Große mit seinen Vorfahren und Nachfolgern; Wilhelm von Orange mit seiner Sippe und Doon de Mayence mit den Rebellen seines Stammes. Diesen Gesten reihen sich die kleineren, wie die Geste Garin le Loherain, und die Einzelepen an, die sich wenigstens dem Geiste und der Tendenz nach, wenn auch nicht im Stile und durch die Namen der Helden, an die Hauptzyklen anknüpfen lassen.

Die Neigung zur zyklischen Verknüpfung der Abenteuer ist älter als die Feststellung Bertrands. Sie vollzieht sich ganz mechanisch durch die Anwendung des alten und billigen Kunstgriffs der genealogischen Verbindung der Helden, durch welche die epische Erzählung beliebig erweitert und verästelt werden kann. Er wurde während des 13. Jahrhunderts im Prosaroman angewandt, während die mittelalterliche Geschichtschreibung sich eifrig seiner bediente, um dynastische Zusammenhänge bis in fabelhafte Urzeiten oder in biblische Fernen zu verfolgen. So hat noch Ariost im Gefolge dieser Überlieferung sein Epos als genealogischen Roman aufgebaut, der in einer Apotheose der Estenser als Nachkommen seiner Fabelhelden Ruggiero und Bradamante gipfelt.



Wenn aber hier das Vorbild der Aeneis unmittelbar wirkte, so waren die genealogischen Verknüpfungen des mittelalterlichen Epos eher den biblischen als den klassischen nachgebildet. Sie streben nicht nach der Verherrlichung eines Geschlechts, sondern nach der Darstellung einer Familienüberlieferung, die sich im Grundcharakter ihrer Träger und Fortsetzer äußert. Das alttestamentliche Vorbild ist darin ebenso deutlich erkennbar, wie das der Evangelien, wie überhaupt der biblische Einfluß auf die Gestaltung der Epen und Gesten unvergleichlich stärker und unmittelbarer war als der antike. Kaiser Karl ist in ihnen eine eher biblische als mythische Gestalt. Der Zyklus Wilhelms von Orange enthält, wie Bédier bemerkte, alle Motive der Geschichte Judas des Makkabäers, während der Schimpf Judas Ischariots auf allen Verrätern der epischen Legenden lastet.

Wie lebhaft der Sinn für genealogische Verbindungen im 12. Jahrhundert gewesen ist, zeigen die Könige und Königinnen von Juda am Portail Royal von Chartres und in der Nischengalerie der Fassade von Notre Dame von Paris, die uns nach Matthäus 1 die leibliche Abstammung Jesu in wahrhaft königlichen Gestalten offenbaren. Wir können deshalb diese zyklischen epischen Genealogien als den Ausdruck einer vagen und primitiven Ahnung historischer Zusammenhänge ansehen, wie sie die Geschichte einer Familie oder eines Stammes noch darzustellen vermögen. In ähnlicher Weise veranschaulichte die gelehrte Literatur des späten Mittelalters die Verknüpfungen der Begriffe und ihre Ableitungen in verschnörkelten Stammbäumen und verwandten zyklischen Gebilden.

Die Chansons de geste stellen demnach einen charakteristischen Aspekt des epischen Sinnes dar, der sich in den verschiedensten Äußerungen der mittelalterlichen Kultur und in mannigfaltigen literarischen Formen als entscheidendes Element künstlerischer Auffassung und dichterischen Fühlens erweist und den heroischen und abenteuerlichen Geist der Geschlechter versinnbildlicht, für welche die Waffen das vertraute Werkzeug des Ruhmes, der Kampf die höchste Lebensaufgabe, der Krieg ein gewohnheitsmäßiger Zustand und die einzige Form der Politik war. Es ist der Geist und die Poesie eines Volkes in Waffen, das sich durch das Feudalsystem in steter Kriegsbereitschaft befand und mehr als ein halbes Jahrtausend sich gegen Eindringlinge und Räuber wehrte. Die großen Kriege, die seit der Eroberung Galliens durch die Franken auf diesem Boden, an seinen Grenzen und weit über diese hinaus geführt worden, hatten eine politische und religiöse Aufgabe, die ihren Sinn und ihre Technik bestimmte. Chlodwig vertrat den katholischen Gedanken gegen die arianische Häresie der übrigen Stämme auf gallo-römischem Boden; Karl Martell säuberte ihn von den sarazenischen Eindringlingen und sicherte das Land der christlichen Welt, die mit Kaiser Karl eine einzige Kultur- und Glaubensgemeinschaft wurde; seine Nachfolger schlugen und zähmten die Normannen, bis diese friedlich im romanisierten Frankreich eingingen; diese selbst übertrugen ihren Wander- und Eroberungstrieb auf das Gastvolk und unterwarfen ihm Aragonien, die Reiche der Briten und Iren, Sizilien, Süditalien, die Gebiete des Mittelmeeres, einen Teil der islamischen Welt. So konnte das waffen- und sieggewohnte Volk der Franzosen auf seinen Kriegsgeist und auf Gottes Beistand vertrauen, als es mit verwegener Energie die Idee des Kreuzzuges zur Tat werden ließ. Krieg war für sie eine Form des Gottesdienstes, der Heldentod eine Form des Martyriums, ein Weg zur ewigen Seligkeit. In diesem Glauben waren Geistliche und Laien ebenso verbunden wie in den Kriegstaten, mit welchen sie sich zu ihm bekannten. Er war der Trost der stets bedrohten Grenzvölker in Spanien, das feste Ziel des Rittertums, die nahe Hoffnung der Prediger und Volksaufrührer. Dieser Krieg als Gottesdienst bildet die Grundstimmung der älteren Heldenlieder und erfüllt diese kampffreudige Dichtung





24. Tapisserie von Bayeux, um 1100, die Eroberung Englands durch die Normannen darstellend. Das Bild zeigt wie Wilhelm der Eroberer Boten zum Grafen von Ponthieu aussendet. Rechts ein „Turold" wie im Rolandsliede, Schlußvers. Unten Szenen aus dem Ackerbau. Am oberen Rande Tierornamente.

mit seinem heroischen und frommen Geist. Aus ihm erwächst die Anschauung, daß die Feinde Frankreichs auch die Feinde Gottes sind.

2. DIE ÄLTESTEN DENKMÄLER DES ROMANISCHEN EPOS.

Diese Deutung nationaler Schicksale verwandelte die ganz episodische Niederlage der von christlichen Basken bei Roncesvalles überfallenen Nachhut Karls des Großen (15. August 778) in ein entscheidendes Ereignis von weltgeschichtlicher Tragweite. Als solches erscheint die von den karolingischen Historikern kaum beachtete Episode in der Chanson de Roland, dem ältesten und schönsten der erhaltenen französischen Heldenlieder. Der typisch sagenhaften Übertreibung ihrer geschichtlichen Bedeutung entspricht die gesinnungsmäßige Steigerung ihres symbolischen Wertes und schließlich die dichterische Gestaltung ihrer Helden zu übermenschlicher Großheit oder zu unmenschlicher Gemeinheit.

Herd der Sage ist aller Wahrscheinlichkeit nach das spanisch-französische Grenzgebiet, in dessen Bereich Roncesvalles und die Stätten der franco-normannischen Kämpfe gegen die spanischen Mauren liegen; die Gesinnung ist die gleiche, die diese blutigen und vielfach unglücklichen Grenzkriege des 11. und 12. Jahrhunderts entfachen. Ein Turoldus nennt sich im Schlußvers des Liedes in so geheimnisvoller Form, daß man kaum wagt, ihn als den Dichter anzuerkennen. Die anglo-normannische Färbung der ältesten in einer berühmten Oxforder Spielmannshandschrift überlieferten Fassung läßt eine bloß annähernde Bestimmung seiner Heimat im nordfranzösisch-normannischen Sprachgebiete zu. Jedenfalls besitzen wir darin das Rolandslied in der Form, in welcher es um 1170 bekannt war.

Wenn es auch zweifelhaft ist, daß ein Sänger die normannischen Krieger bei Hastings (1066) mit dem Vortrag des Rolandsliedes anfeuerte, so stammt doch die Mitteilung aus einer Quelle, die uns erlaubt, das Gedicht bis in die ersten Jahre des 11. Jahrhunderts zurückzudatieren. Entsprach nun eine solche ältere Fassung der um mindestens fünfzig Jahre jüngeren der Oxforder Handschrift? Die Meinungen sind geteilt. Wenn man auch zugeben kann, daß

die Dichtung eine künstlerische Einheit von klarem und geschlossenem Aufbau darstellt, so hat man Grund anzunehmen, daß ein halbes Jahrhundert intensiven dichterischen Schaffens nicht spurlos an diesem Meisterwerk der ältesten französischen Poesie vorüberging. Eine Analyse des Epos, die eher seine inneren Zusammenhänge als die äußeren Vorgänge hervorhebt, kann vielleicht einige Klärung bringen.

Nach sieben Jahren glücklicher Kriegführung in Spanien ist nur noch die Hochburg der Sarazenen, Saragossa, in ihren Händen. Im Lager ihres Hauptes Marsilius herrscht Hoffnungslosigkeit; die vor Cordoba kampierenden Scharen Karls des Großen genießen derweilen den kurzen Frieden zwischen den Kämpfen, doch schleicht sich unausgesprochene Kriegsmüdigkeit in die Gemüter der ältesten und weisesten Recken. Deshalb wird, trotz berechtigten Mißtrauens, das von Blancandrin vorgebrachte Anerbieten der Sarazenen, sich zu unterwerfen und ihren Glauben abzuschwören, in Erwägung gezogen und schließlich auf Anraten Naimes und Ganelons gegen den heftigen Widerspruch Rolands angenommen. Der Entschluß des Kaisers ist heilig. Deshalb ereifern sich einige seiner Pairs und unter ihnen, von der Gefahr gereizt, auch Roland, um die Botschaft ins Lager der Feinde zu überbringen. Der Kaiser will aber keinen von ihnen missen. Ein Rest von Mißtrauen, den er auch später nie ganz zu unterdrücken vermag, bändigt diesen Eifer. Roland nennt unter Akklamation der Franzosen seinen Stiefvater Ganelon, der als erster das Friedensangebot unterstützt hatte. Der Vorschlag Rolands klingt aber jetzt wie eine Demütigung; denn Ganelon erscheint entbehrlicher und folglich geringer als die anderen, nachdem der Kaiser seine Besten zurückgehalten hat. Ein alter, im Gedichte nicht motivierter Groll gegen den Stiefvater läßt Ganelon vermuten, Roland plane sein Verderben. Dieser begreift nicht die Drohung, mit welcher Ganelon den Auftrag annimmt und bietet sich wiederum in ehrlicher, fast treuherziger Weise an, den Auftrag an seiner Stelle auszuführen. Dies beleidigt den gereizten Ganelon noch mehr, weil er Rolands Worte als einen Zweifel an seiner Tapferkeit deutet. Wie nun Roland seine erneuerte Rachedrohung höhnisch belächelt, schleudert er ihm ein wildes Wort des Hasses ins Gesicht und verabschiedet sich vom Kaiser mit einer Herausforderung an Roland und seine Freunde (v. 1—330).

Auf dem Wege nach Saragossa macht sich Blancandrin die Erregung Ganelons zu nutze, um ihn mit listig einschmeichelnden Worten zum Verrat zu bewegen. In Gegenwart des Marsilius erwacht zwar Ganelons Haß und Trotz gegen den Todfeind seines Kaisers. Er entledigt sich in so herausfordernder Weise seines Auftrags, daß er sein Leben aufs Spiel setzt. Dies ist die verwegene Antwort auf den vermeintlichen Verdacht seiner Feigheit. Aber dieser von Zorn besessene Wüterich gedenkt dabei seines Beleidigers; Marsilius und Roland sind ihm noch gleichwertige Ziele des Hasses (v. 468—480), bis der Sarazenenkönig, von Blancandrin unterrichtet, sich als seinen Verbündeten im Plane der Vernichtung Rolands und der Seinigen bekennt. Ganelon ist nunmehr ganz im Banne seiner verblendeten Rachsucht. Er vereinbart mit Marsilius den Hinterhalt, dem seine Feinde zum Opfer fallen sollen und kehrt mit reichen Gaben und den Schlüsseln von Saragossa in das Heerlager seines Kaisers zurück. Der lange Krieg ist beendet, die Franzosen ziehen heimwärts, während vierhunderttausend bewaffnete Sarazenen sich heimlich in den Wäldern der Pyrenäen lauernd niederlassen. Unheilverkündende Traumahnungen peinigen den greisen Kaiser. Auf seine Frage, wer die Nachhut seines Heeres durch die Engpässe führen soll, schlägt Ganelon seinen Stiefsohn Roland vor. Es ist die Vergeltung für den vermeintlichen Anschlag auf sein Leben. Roland durchschaut die niedrige Machenschaft. Er findet Worte der Verachtung gegen ihren Anstifter, aber gleichzeitig steigert sich die Kampfeslust und das Siegesbewußtsein des alten Haudegens zur Hybris. Zwanzigtausend Gefährten genügen ihm. Die Pairs gesellen sich zu ihm, um nicht geringer zu erscheinen als er selbst. Der Kaiser läßt es gewähren. Bei der Entschlossenheit seiner reizbaren Recken wäre jeder Widerspruch vergebens. Die bloße Ahnung genügt nicht, um Ganelon des Verrats offen zu verdächtigen. Karl vertraut auf die Unbesiegbarkeit seiner Tapfersten und auf die Stärke der mit ihm vorausmarschierenden Hauptmacht und zieht mit dieser über den Paß. Der Anblick der geliebten Heimat rührt seine Mannen zu Tränen (v. 835).

Währenddessen bemerkt der weise Olivier, der einzige, der in diesem Reiche kriegerischer Hybris vernünftige Gemessenheit bewahrt, das unübersehbare Heer der kampfbereiten, schon siegesgewissen Sarazenen. Roland weist mit Entrüstung die erste laute Verdächtigung Ganelons zurück und weigert sich ins Horn zu stoßen, um Karls Hilfe herbeizurufen. Wie besessen von der Kampfessucht, Gefahr und Tod verachtend, und nur auf seine und der Gefährten Ehre, auf den Ruhm des Vaterlandes und seines Heldengeschlechtes bedacht, nimmt er den ungleichen Kampf gottvertrauend an, „wilder als Löwe oder Leopard" (v. 1110ff.). Die furchtbare Schlacht beginnt mit dem Angriff der Franzosen und steigert sich zum wilden



Gemetzel, Heer gegen Heer, Mann gegen Mann. Die Reihen lichten sich. Die französischen Ritter fallen nacheinander bis auf sechzig. Roland erkennt, daß die Schlacht verloren ist. Er ist verwundet. Sein Mut sinkt nicht, aber seine Zuversicht schwindet. Jetzt weist Olivier seinen Vorschlag zurück, durch das Hornsignal die ferne Hauptmacht zurückzurufen; denn, wo die Meisten und Besten schon gefallen sind, wäre es ungerecht und feige, nicht bis zu Ende zu kämpfen. Die Pairs sind für das aussichtslose Blutvergießen verantwortlich; sie müssen sterben wie die Untergebenen, die sich geopfert haben (v. 1722ff.). Der Erzbischof Turpin will aber wenigstens den Leichen seiner Getreuen eine Ruhestätte auf heiligem Boden sichern. Das Horn ertönt als Todesruf mit solcher Wucht, daß Rolands Schläfen platzen, Berge und Täler erdröhnen und dreißig Meilen von der Kampfstätte weit vom Kaiser gehört wird. Vergebens hält Ganelon die Heerscharen zurück. Sein Verrat ist nunmehr erkannt. Der Kaiser liefert ihn seinen Köchen aus, die ihn übel zurichten und in Gewahrsam halten. Während Karls Heer über die Pässe zurückeilt, halten die Überlebenden die große Übermacht der Sarazenen in Schach. Marsilius ist verwundet und flieht, aber das Negervolk des Marganices löst seine Scharen ab. Nacheinander fallen die letzten Helden. Als die Hörner des Kaiserheeres ertönen und die Feinde die Flucht ergreifen, trägt Roland mühsam die Leichen seiner Getreuen zusammen, damit Turpin sie segne. Dann stirbt auch der Erzbischof, während er dem ohnmächtigen Roland einen Labetrunk aus naher Quelle zuführt. Der Held fühlt das Herannahen des Todes. Noch schlägt er einen Heiden nieder, der ihm das Schwert entwenden will. Vergebens versucht er, es an einem Felsen zu vernichten, damit es nicht in Feindeshand falle. Er nimmt mit letzter Kraft Schwert und Horn unter sich und bettet sich sein Todeslager, den Kopf gegen die fliehenden Feinde gewendet. Er stimmt das Totengebet an, während der Erzengel Gabriel den Handschuh entgegennimmt, den der Sterbende in demütiger Hingebung Gott weiht. Dann führen Engel seine Seele zum Himmel. Das Heer des Kaisers erreicht die Stätte des Martyriums seiner Helden. Durch ein Wunder verlängert sich der Tag bis zur Vernichtung der Feindesnachhut. Am nächsten Tage sollen die Toten in geweihter Stätte ihre letzte Ruhe finden.

Bis zu dieser Episode entwickelt sich die Dichtung einheitlich und folgerichtig von der Exposition bis zur Katastrophe, knapp in archaischer Strenge und Steifheit, primitiv aber deutlich in der seelischen Erfassung der Charaktere, sparsam in der Motivierung der Ereignisse, aber erfüllt von einem großartigen Gesinnungspathos, das in den letzten Episoden von erschütternder Wirkung ist. Freilich ist die Art und Weise, wie die tapfersten und klügsten Helden mit offenen Augen in die Falle geraten, die ein Verräter ihnen gestellt und angekündigt hat, an sich trivial und armselig. Aber die Kunst des Dichters hat dieses abgeschmackte Motiv innerlich und formal geadelt und zur poetischen Wahrscheinlichkeit, fast zur Lebenswahrheit gestaltet. Denn diese Helden fallen nicht dem Verrat, den sie durchschaut haben, sondern ihrer eigenen Vermessenheit, der „desmesure" zum Opfer; auch die Unschuldigen, die gehorchen müssen, weil die Lehenstreue sie für Tod und Leben an ihre Führer kettet. Andere wesentliche Beweggründe als diese „desmesure" kennt das altfranzösische Epos kaum. Das Rolandslied unterscheidet sich von den übrigen Dichtungen durch die ethische Verurteilung dieser Hybris, die sonst allerlei kriegerische und abenteuerliche Wundertaten, hier aber eine unnötige Katastrophe heraufbeschwört. Der Dichter befindet sich bis hier (v. 2396) auf historischem Boden. Er erklärt in seinem und vielleicht landläufigen Sinne den Untergang der Helden und die geschichtliche Niederlage bei Roncesvalles, die einzige, die die Biographen des Kaisers zu verzeichnen hatten. Es bedarf nicht der subtilen Interpretationskunst Bédiers (Légendes Epiques, III, S. 410ff.), um diese primitive und übliche Motivierung der Niederlage unbesiegbarer Recken begreiflich und akzeptabel zu machen. Roland und seine Gefährten sind keine Corneilleschen Bühnenhelden und der Dichter kein Darsteller überspitzter Konflikte. Er veranschaulicht durch Übertreibung, wie die bildenden Künstler seiner Zeit, die eine Gemütsbewegung durch gesteigerte Hervorhebung einer Geste zum Ausdruck bringen. Die Riesenhaftigkeit der Gestalten erklärt die groben Züge ihres Wesens, die Rauhheit ihres Gebarens, das Anormale, Verrenkte, Unbegreifliche ihres Fühlens und Handelns, schließlich auch die derbe Kunst des Dichters, der aufs Große und Ganze sieht und auf Détail nicht achtet.



25. Karl der Große findet Rolands Leiche. Seite aus der von Jean Foucquet illuminierten Handschrift der „Grandes Chroniques de France".

Der Eindruck, daß die Vernichtung der fliehenden sarazenischen Nachhut Karls Rückkehr nach Aachen (v. 3705—3734) und die Bestrafung Ganelons den Bericht der Schlacht bei Roncesvalles ursprünglich zum Abschluß brachten, ist stärker als der von Bédier gelieferte Nachweis seiner notwendigen Fortsetzung im siegreichen Entscheidungskampfe Karls gegen den Kalifen Baligant. Damit hätte der Dichter den historischen Boden verlassen, um eine kaum glaubwürdige Fabel mit einem glaubhaft motivierten geschichtlichen Ereignis zu verknüpfen. Man würde allerdings die Rechte seiner Phantasie nicht schmälern dürfen, wenn ihm diese Verknüpfung gelungen wäre. Dies ist aber nicht der Fall. Der erste Teil des Rolandsliedes ist in seiner ältesten überlieferten Fassung das Werk eines großen Dichters, der die Gewalt menschlicher Leidenschaften, die beschwichtigende Einsicht der Vernunft, die Größe des Opfersinnes, den Zauber des Heimatgefühls, die Erhabenheit der unbedingten und bedingungslosen Hingabe an höhere Mächte und an geheiligte Institutionen, alles Edle und Erbärmliche, Tiefsinnige und Sinnlose im menschlichen Wesen und Gebaren kennt; während der Verfasser der Baligantepisode ein Epigone ist, der sich wie ein gewöhnlicher Jongleur an rohen und endlosen Schilderungen von Schlachten und Hieben ergötzt (v. 2609—3704). Man kann sich auch nicht des Eindrucks erwehren, daß der gesamte zweite Teil des Gedichts eine ergänzende Überarbeitung in einem dem ersten wenig entsprechenden Geiste und Stile erfahren hat. Mit dem Vers 2609 scheint ein neues Epos zu beginnen. Eine neue Exposition, die sehr locker mit dem Vorangehenden zusammenhängt, leitet es ein. Baligant erscheint zufällig mit seinen Heeren, als Marsilius wieder zur Abschwörung seines Glaubens und zum Friedensschlusse bereit ist. Dieser klägliche Deus ex machina setzt allein den epischen Apparat in Bewegung, und es folgt ihm ein monotones Versgeklapper von hohlem Klang und schleppendem Gang. Dem Verfasser dieser Ergänzung fehlen die menschliche Teilnahme, der heroische Sinn, die Kunst der Spannung, und er ersetzt sie durch dekoratives Massenspiel, durch sprichwörtliche Wendungen und durch quantitative Steigerung des Episodischen und des Wunderbaren. In diesem Stile sind das überflüssige Gottesgericht zur Verurteilung Ganelons (v. 3734ff.), die unnötige Hinrichtung seiner ganzen Sippschaft und die theatralische und konventionelle Bekehrung der Königin von Spanien geschildert. Während man die Vorzüge des ersten Abschnittes vermißt, erscheinen hier seine Mängel vergröbert und vervielfältigt. Eine der Mitte des 12. Jahrhunderts zugeschriebene lateinische Nachdichtung des Rolandsliedes, das „Carmen de proditione Guenonis" enthält bezeichnenderweise diese Zusätze nicht. Bedenkt man schließlich, daß so gut wie alle für eine spätere Datierung des Gedichts sprechenden Elemente aus der Baligantepisode und diesen Beigaben stammen, so werden die stilistischen Eindrücke durch die Realien des Berichts bestätigt. Nur die metrische Struktur ist im ganzen Epos einheitlich: die ungleichen Tiraden von assonierenden Zehnsilblern, deren ausdrucksvoller und feierlicher Rhythmus vom musikalischen Vortrag gesteigert wurde, und der in den sogenannten Wiederholungslaissen eindringlich bis zur Hartnäckigkeit klingt. Diese letzteren sind zugleich Ausdrucksmittel von prägnanter und pathetischer Wirkung und rhetorische Kunstgriffe von altertümlichem und populärem Charakter. Ihre rhetorische Funktion erklärt sich aus dem Umstand, daß das Rolandslied die Kunst der Verknüpfung der Episoden nicht kennt. Die Erzählung schreitet stoßweise in lauter beigeordneten Sätzen vorwärts. Die Wiederholungen von ganzen Versreihen wirken wie weitgespannte Bögen über die inneren Lücken des Berichts oder wie ein Atemholen des Dichters, um dem erstarrenden Flusse der Erzählung neue Kraft und Bewegung zu verleihen. Dieser Kunstgriff wurde in der älteren französischen Epik immer wieder angewandt, bis eine größere Geschmeidigkeit der Phantasie und der Sprache ihn überflüssig machte.



Ähnlich erging es den übrigen Merkmalen des älteren epischen Stiles, die dem Rolandsliede und den Dichtungen der Frühzeit eigentümlich sind. Bei der Nüchternheit der epischen Erfindung und der Sprödigkeit der Erzählungskunst verwirklicht z. B. der Parallelismus der Episoden das dichterische Streben nach organischer Geschlossenheit der Handlung und des Berichts, während die auffallenden Reihen aufeinanderfolgender Namen an die in der gesamten lateinischen und vulgären Poesie des Mittelalters häufig angewandte rhetorische Enumeratio gemahnen. Hier wirken diese Namen sowohl durch ihre Anzahl als durch den Zauber, der jedem von ihnen innewohnte. Friedrich Gundolf hat uns in seinem Caesarbuche die Lebenskraft solcher Namen offenbart, die den Sinn von Geschehen und Wesen bezeichnen, und die mit mancherlei Schauern wirken, wie eine Gestalt mit vielen Gesichtern. Ihre Magie zaubert so deutlich alles Unausgesprochene hervor, daß die Darstellung von Menschen und die Beschreibung von Gegenständen sich bei einem so lebendigen Symbole erübrigen.

Literaturnachweise: Textausgaben und Monographien verzeichnet die oben S. 38 erwähnte Literatur. Dazu zur Einführung E. Winkler, Das Rolandslied. Heidelberg 1919. Neueste Ausgaben des Oxforder Textes von A. Hilka, Halle 1926, und von J. Bédier, La Chanson de Roland, Paris [1921] mit neufranz. Prosaübersetzung und einem Bande Commentaires [1927].

Wiewohl der Einfluß des Rolandsliedes in der gesamten Weiterentwicklung der altfranzösischen Epik und ihrer italienischen und spanischen Verästelungen erkennbar ist, hat kaum ein Gedicht seine künstlerische Höhe erreicht und seinen Sinn und Geist bewahrt. Die vereinzelten Epen, die — wenigstens der Inspiration und dem Gehalte nach — aus dieser Frühzeit weltlicher Poesie stammen, sind uns in späteren Fassungen überliefert, die nur selten sichere literarhistorische Erkenntnisse ermöglichen. In diesem Reiche kritischer Zweifel nimmt das Fragment des Heldenliedes von Gormond und Isembard eine privilegierte Stellung ein, da eine gegen Ende des 11. Jahrhunderts vollendete Chronik des Klosters Saint Riquier bei Abbeville (Somme) die Existenz des Gedichts indirekt bezeugt, während sein erhaltenes Bruchstück noch genügende altertümliche metrische und sprachliche Formen bewahrt, um diesen frühen Ursprung zu bestätigen.

Das Fragment, das sich aus späteren Quellen der Fabel nach ergänzen läßt, schildert mit epischer Lebhaftigkeit, wenn auch nicht sehr kunstvoll, den Sieg Ludwigs, «le fiz Charlun», über den Heidenkönig Gormond, den der französische Renegat Isembard zum Kriege gegen seinen eigenen Herrn veranlaßt hatte. Die Beziehungen der Fabel zum Siege Ludwig III. über die Normannen bei Saucourt (881) sind offenbar. Wie die Basken im Rolandsliede sind hier die Normannen als Sarazenen bezeichnet und geschildert, und ihr Überfall, ebenso wie die Schlacht bei Roncesvalles, mit dem Racheakt eines Überläufers motiviert. Man erkennt daraus den geringen Spielraum der epischen Phantasie, die Banalität der Erfindung und das Vorherrschen der epischen Convenus. Würde der Dichter dem sterbenden Renegaten nicht eindrucksvolle Worte der Reue in den Mund legen noch seinem Gebet zu der heiligen Jungfrau so wirkungsvoll ehrliche Akzente verleihen, dann hätte er uns kaum mehr als eine der üblichen Schlacht- und Raufszenen in der Schilderung des Einzelkampfes zweier Souveräne hinterlassen. Beide sind, wenigstens dem Namen nach, historische Persönlichkeiten; die Entscheidungsschlacht und die Einäscherung der Abtei von Saint Riquier durch heidnische Normannen sind historische Ereignisse; aber ihre Verknüpfung mit der Fabel scheitert am Konventionalismus dieser epischen Motive, die sich am Zauber geschichtlicher und phantastischer Namen, an eindrucksvollen Stätten geheimnisvoller Vorgänge, an dunklen Erinnerungen zeitferner Ereignisse immer wieder beleben.

Ausgabe von Alphonse Bayot (Les Classiques français du Moyen Age), 2. Aufl. Paris 1921.



Dies ist auch bei dem sogenannten Archamp-Liede (oder Chançun de Guillelme) der Fall, das seit seiner Auffindung im Jahre 1901 in diese Frühzeit des altfranzösischen Epos versetzt wurde, weil es in seiner einzigen erhaltenen anglonormannischen Niederschrift aus dem 13. Jahrhundert ebenfalls archaisch anmutende Formen aufweist. Wenn man diese letzteren aus der Unbeholfenheit eines minderwertigen Dichters oder aus der Überlieferung poetischer Werkstätten erklären dürfte, so würde man in diesem wirren, derben, kunstlosen Gedicht eher eine romanhafte Verquickung landläufiger epischer Motive, als eine originelle Inspiration von heroischem Geiste und Gepräge erblicken. Das Archamplied versetzt eine Reihe erfolgreicher Situationen des „Roland" in die Sagensphäre Wilhelms von Orange, und es ersetzt die heroischen oder leidenschaftlichen Beweggründe kriegerischen Handelns durch Tücken oder Zufallsbegebenheiten und durch die überraschende Einwirkung sentimentaler und phantastischer Komplikationen.

Bei dem Einfall der Sarazenen in Frankreich schlagen die Führer des christlichen Heeres in ihrer Trunkenheit den Rat Viviens ab, die Hilfe des unbesiegbaren Wilhelm anzurufen und fliehen dann als erste vor dem Feinde, dessen Anprall der unerschrockene Vivien und eine kleine Schar von Getreuen bis zu ihrem Ende aufhalten. Die erbetene Hilfe erreicht die Kampfesstätte und opfert sich ebenfalls bis auf drei Helden, denen Wilhelms Gattin Guiborc noch in letzter Stunde eine frische Heeresmacht zusendet. Auch diese wird vernichtet, aber Wilhelm entkommt zum zweiten Male der Todesgefahr und bringt nach dem Ende des Sarazenenkönigs Deramé dem nach langem Siechtum sterbenden Vivien den letzten Trost. Damit ist weder der Krieg noch das Lied zu Ende. Den verzagt heimkehrenden Helden sendet die Gattin zum Kaiser nach Laon. Auf Wilhelms eher schimpflichen als energischen Befehl wird vom schwächlichen Kaiser Ludwig Hilfe gewährt. Wilhelm erhält den Riesen Rainoart zum Begleiter. Dieser tölpelhafte, gutmütige, launische aber verwegene Keulenschwinger (das ferne Vorbild von Pulcis Morgante Maggiore) erweist sich nach dem Endsiege als der Bruder der treuen und tüchtigen Guiborc.

Der operettenhafte Abschluß der Erzählung wirkt um so grotesker, als Guiborc und Rainoart die zum Christentum übergetretenen Kinder Deramés sind. Freilich scheinen diese letzten Episoden des Gedichts einer ehemals selbständigen Chanson de Rainoart anzugehören; aber das ganze Epos ist so reich an zusammengeflickten, wunderlichen, einfältigen und abgeschmackten Einfällen, daß der Eindruck einer stümperhaften Verknüpfung beliebter Unterhaltungsstoffe stärker ist als die Wirkung einiger zweifellos sehr effektvollen Episoden. Der Dichter neigt zu Häufungen und Détails, ohne ihre Menge bewältigen zu können, und er erweist sich in dieser seiner Vorliebe, wie auch durch die romanhafte Verbrämung seiner Helden- und Wunderwelt, als Vertreter eines neuen epischen Geschmacks und nicht als Mitschöpfer des alten epischen Stils. Seine Stellung in der Geschichte dieser Literatur und die Frage nach den Quellen seiner Inspiration können nur im Zusammenhang mit den Epen der Gesten Wilhelms, Viviens und Rainoarts (s. u.) näher, wenn auch niemals erschöpfend erörtert werden.

Ausgaben der Chançun de Willame, London, Chiswick Press 1903 und von Baist, Freiburg i. B. 1908; der 1. Teil kritisch von H. Suchier, Biblioth. Normannica, Bd. VIII, Halle a. S. 1911. Außerdem E. Stearns Tyler, New York 1919.

Eine eigenartige Variation des epischen Stiles dieser Frühzeit stellt das kurze Gedicht von „Karls des Großen Reise nach Jerusalem und Konstantinopel" dar, in welchem eine alte Legende von der Pilgerfahrt des Kaisers zum heiligen Grabe sich mit jüngeren Kreuzzugserinnerungen mischt, und den kriegerischen Geist des Heldenepos mit der Abenteuerlust friedlicher Wallfahrer vertauscht.

Einer eitlen Laune seiner Frau folgend, zieht der große Kaiser mit seinen Pairs von Saint Denis auf dem Landwege nach dem Orient, um dem Grabe des Heilands den längst geplanten Besuch abzustatten, und um den Nachweis seiner Überlegenheit über den Kaiser von Byzanz zu erbringen. Er nimmt in Jerusalem die kostbarsten Reliquien in Empfang und gelangt dann nach Konstantinopel, wo er und die Seinigen als rechte



Barbaren die märchenhaften Wunder orientalischer Pracht bestaunen und die verschwenderische Freigebigkeit Kaiser Hugos genießen. In ihrem Wein- und Methrausch ergehen sie sich untereinander, von einer Wache belauscht, in kolossalen, für den Gastgeber, seine Familie und sein Land wenig ehrenvollen Renommistereien (gabs), die sie am nächsten Tage auszuführen gezwungen werden, wenn sie mit ihrem Leben davon kommen wollen. Aber die heiligen Reliquien retten sie aus der Verlegenheit. Durch Gottes Beistand gelingen einige dieser recht unfrommen Kraftproben, so daß Kaiser Hugo bereitwilligst Karls Überlegenheit anerkennt und ihm sein Reich als Lehen und seine unermeßlichen Schätze als Geschenk anbietet. Karl kehrt frohen Sinnes nach Saint Denis zurück und verteilt unter die Kirchen seines Reiches die heimgeführten heiligen Reliquien.

Wenn man in dieser unterhaltenden Verkettung von Heldenverehrung und Possenreißerei, von Frömmigkeit und Frivolität parodistische Absichten erblickt, dann verkennt man den Charakter des Gedichts und die Bedingungen seines Erfolges. Diese arglose Vermischung des Heiligen mit dem Profanen ist die gleiche, die manchen frivolen Stoff zeitgenössischer Marienlegenden und Fabliaux kennzeichnet. Der Beistand, den die Passionsreliquien den herkulischen Liebestaten Oliviers oder den grotesken Streichen seiner Gefährten leisten, ist der gleiche, den die heilige Jungfrau den Narren und Sündern zu ihrer Heilung gewährt. Nur um den Preis ihrer Besserung hilft der liebe Gott auch diesen toll gewordenen Kriegern, denen die Langeweile einer friedlichen Pilgerfahrt schlecht bekommt. Diese Aufschneidereien sind der friedliche Ausdruck jener Hybris, die die Helden der Chansons de geste gewöhnlich auf dem Schlachtfelde austoben. Deshalb bildet das heitere Gedicht wohl die Kehrseite des Rolandsliedes, aber nicht seine Parodie. Es sind poetische Jahrmarktsklänge, die hier im feierlichem Tone assonierender Alexandriner vernehmbar werden, so wie sie im Schatten der Abteikirche von Saint Denis vor ausgestellten Passionsreliquien und offenen Verkaufsbuden vorgetragen wurden.

Schwerlich dürfte das Gedicht einer so frühen Zeit angehören, wie es gewöhnlich angenommen wird. Die altertümliche Sprache ließe sich ebenso befriedigend erklären, wie die des Archampliedes, das ebenfalls derb komischer Episoden nicht ermangelt. Die Buntheit und Lebhaftigkeit der Episoden, der Sinn für das Gegenständliche und Merkwürdige, der schalkhafte, fast humoristische Bericht und schließlich die natürliche Ausgeglichenheit des Stiles bei der Schilderung so verschiedenartiger Abenteuer und so disparater Dinge verraten eine Spielmannsroutine und eine Geschmeidigkeit der Erzählungskunst, wie sie die verbürgt ältesten Heldenlieder in keinem Falle aufweisen. Dieser Stil und diese Freude an orientalischem Zauber sind vor 1150 kaum denkbar, während das Interesse an Beschreibungen realer und phantastischer Dinge weder im Epos noch in der lateinischen und französischen Prosa bis über die Jahrhundertwende hinaus seinesgleichen besitzt.

Ausgabe von Koschwitz und Thurau, Altfranz. Bibliothek, II, 6. Aufl. Leipzig 1913.

Diese vier Denkmäler, die mit mehr oder weniger Recht als älteste Offenbarungen französischen epischen Geistes gelten, weisen trotz ihrer zeitlichen Nähe bereits starke Wandlungen der epischen Interessen, Stoffe, Formen und Stile auf, und verraten das Tempo ihrer literarischen Entwicklung. Auch die in dieser Frühzeit entstandenen Stammepen der großen Gesten, derer noch zu gedenken ist, zeigen in der bunten Fülle der Motive, der Episoden und Stilarten, wie rasch, wie ungestüm die epische Phantasie das strenge Schema ihres ältesten Vorbildes gesprengt hat, um sich in der Sphäre des Abenteuerlichen, des Romanhaften und Wunderbaren zu bewegen. Diese Richtung tritt in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts immer entschiedener hervor, bis sie sich als rein literarische Mode im unübersehbaren Gewirr einer gewerbsmäßig epigonenhaften Reimerei verliert. Man muß deshalb die Grenzen Frankreichs überschreiten, wenn man noch einen ursprünglichen, von literarischen Absichten und Kontaminationen verhältnismäßig ungetrübten epischen Ton vernehmen will.



Aus dieser Frühzeit weltlicher romanischer Poesie stammt der spanische Cantar de mio Cid, der zwar jünger ist als die Stammepen der französischen Königs- und Wilhelmsgesten, aber in seiner epischen Schlichtheit, in der barbarischen Roheit seines Stoffes und Stiles die steife Würde einer echten primitiven Kunst bewahrt. Das Epos vom Cid versetzt uns nicht in die Welt der soldatischen Askese und der streitenden Frömmigkeit der Helden von Roncesvalles, sondern in die des spanischen Raubrittertums, wie es Ruy Diaz de Vivar, el Cid Campeador, als historische Persönlichkeit und als epischer Held versinnbildlicht. Das in einer einzigen verstümmelten und fehlerhaften Abschrift aus dem Jahre 1307 erhaltene Gedicht stammt aus der Mitte des 12. Jahrhunderts und aus der von der maurischen Grenzfeste Medinaceli beherrschten Gegend Altkastiliens und Aragons. Durch den assonierenden Alexandriner hat der unbekannte Dichter dem Epos eine Kunstform von feierlichem Gepräge verleihen wollen; aber in diesem Tone des mester de clerecia (s. o. S. 27) klingt noch vernehmbar genug der Achtsilbler der altspanischen Vokspoesie mit, der die populäre Herkunft des Gedichts, der Fabel und des Dichters deutlich verrät.

Handschrift des Cantar de mio Cid (fol. 43r), geschrieben 1307 von Per Abbat, im Besitze des Marquis A. Pidal y Mon.

Unter dem Verdacht der Unterschlagung maurischer Tributgaben wird Cid Ruy Diaz von König Alfons VI. von Kastilien des Landes verwiesen. Nachdem er sich von einem Judenpaare aus Burgos durch betrügerische List Geld verschafft hat, nimmt er im Kloster von Cardeña von Frau und Töchtern Abschied, unterwirft sich mit einer immer größer werdenden Schar von Freunden und Söldnern eine Reihe maurischer Provinzen und erwirbt sich die reiche Habe des christlichen Grafen von Barcelona, dem er Leben und Freiheit schenkt (1. Gesang). In stürmischem Vordringen erobert der Cid die Stadt Valencia und verteidigt sie siegreich gegen den herbeigeeilten Maurenkönig von Sevilla. Der Ruhm seiner Heldentaten und die Kunde der gewonnenen unermeßlichen Reichtümer erfüllt die christlichen Spanier mit Begeisterung und Neid, die maurischen mit Achtung und Schrecken. Der Cid, der sich die Gunst seines ehemaligen Souveräns mit kostbaren Geschenken allmählich wiedergewinnt, darf seine Familie nach Valencia zurückführen und seine Töchter mit den Infanten von Carrion vermählen, die sich aus Habsucht zu dieser vermeintlichen Mésalliance entschließen (2. Gesang). In Gegenwart eines aus dem Käfig entsprungenen Löwen und beim Einfall der Marokkaner erweist sich ihre Feigheit, die den Spott der Gefolgschaft des Cid erregt. Auf dem Heimwege nach Carrion zeigt sich ihre Gemeinheit bei ihrem Vorhaben, den maurischen Herrscher von Molina, der sie gastlich aufgenommen hatte, meuchlings zu ermorden, um sich seiner Habe zu bemächtigen. Im einsamen Eichenwalde von Corpes ereignet sich dann ein Vorfall von abstoßender Roheit. Nach einer in den Armen ihrer Frauen verbrachten Liebesnacht laden sie ihre reiche Mitgift auf Saumtiere und beginnen mit Riemen und Sporen auf die halb nackten Leiber ihrer Frauen einzuschlagen, bis sie blutig und be-

sinnungslos am Boden liegen bleiben. Die Infanten berauben sie noch der bluttriefenden Bekleidungsreste und setzen erfreut über ihre Rache und ihren Gewinn die Heimreise fort. Auf Verlangen des Cid werden die Cortes vom König zusammengerufen, um Sühne zu fordern. Die Infanten versuchen vergebens, sich loszukaufen und werden im Zweikampfe von den Rittern des Cid besiegt und als feige Verräter gebrandmarkt. Die Vermählung der Töchter des Helden mit den Prinzen von Navarra und Aragon krönt den Ruhm seiner Taten und verbindet den Cid in engster Verwandtschaft mit den Königen von Spanien (3. Gesang).

Das Lied besingt demnach in eher drastischer als poetischer Weise den Aufstieg des idealisierten Helden niederer Herkunft und bedient sich hierfür der kontrastierenden Darstellung eines schwachen und käuflichen Königs, neidischer Höflinge und habgierig verworfener Edelleute. Ihnen gegenüber erscheint der Cid als entschlossener Kämpfer, erleuchteter Führer, treuer Vasall, gütiger Herrscher, liebender Gatte und besorgter Vater. Mag auch diese Schilderung seiner Taten zum Kampfe gegen die sarazenische Fremdherrschaft gereizt haben, so fehlen dem Gedichte der religiöse Eifer, der Opfersinn, die nationalen Ziele, das vaterländische Pathos und das fromme Ethos französischer Heldenlieder. Die Anlässe zu allen diesen Heldentaten, Waffenstreichen, Eroberungen, die Beweggründe königlicher Gunst, feindlicher Achtung, höfischen Verrats und unritterlichen Benehmens gehen in diesem Gedichte wesentlich aus der „auri sacra fames" hervor. Durch die ganze Erzählung hindurch werden Reichtümer eingeschätzt, Vermögen gezählt, Zinsen berechnet, Zölle erhoben, Tribute eingeheimst und jedes gelungene Geschäft mit einem Dankeswort an Gott und Heilige quittiert.

Der Geist dieses Dichters ist ein rechnerisch positiver, seine Kunst realistisch bis zur Brutalität. Man erkennt dies an der prosaischen Exaktheit seiner Schilderung von Gegenständen, Szenen und Vorgängen, die uns mit einzigartiger dokumentarischer Treue die Kenntnis der rauhen und feineren Sitten seines Landes und seiner Zeit vermitteln. Er verrät uns mit derber Aufrichtigkeit, was in den kirchlich beeinflußten und literarisch gemilderten Berichten des ewigen Kleinkrieges zwischen christlichen und maurischen Völkern im allgemeinen zurücktritt oder verschwiegen wird. Wir lernen sogar in drastischer Form einen vielfach vergessenen Aspekt der Kreuzzugsbewegung seiner Epoche kennen, in welcher das Streben nach himmlischen Gütern sich mit realer Beutegier paart und die Lockungen des Paradieses mit der Fata Morgana phantastischer orientalischer Reichtümer zusammenfallen.

Diese realistische Gegenständlichkeit und diese pragmatische Epik sind typische Merkmale altspanischer Art und Kunst. Sie äußerten sich kaum mehr mit solcher Wucht und Anschaulichkeit, mit dieser überzeugenden Natürlichkeit einer bodenständigen Empfindungs- und Ausdrucksweise; denn unmittelbar darauf drängte die Masse und Buntheit der französischen Chansons de geste diese erste Regung einer nationalspanischen epischen Poesie zurück und gab dieser die Formen eines fremden Geschmacks und die Normen einer fremden Gesinnung.

Ausgaben des Cantar de mio Cid: von R. Menendez Pidal, mit kritischem Text, Grammatik und literarhist. Würdigung, 3 Bände, Madrid 1908—1911; mit Kommentar von R. Menendez Pidal, Poema de mio Cid (Clásicos Castellaños), Madrid 1913. Textausgabe von M. L. Wagner, Romanische Texte Bd. 4, Berlin 1920. Für die Bibliographie vgl. die oben erwähnten Werke.

3. DIE „GESTEN" UND IHRE WICHTIGSTEN DENKMÄLER.

In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und im Verlaufe des 13. wächst sich die französische Heldendichtung neben und zuweilen im Verein mit dem höfischen, gelehrten und lehrhaften Epos zu einer ungeheuerlichen Modegattung aus, die eher für eine handwerksmäßige Verwendung dankbarer und anerkannter Muster, als für die Schöpfungskraft der dichterischen Phantasie zeugt. Deshalb ist der literarische Wert ihrer Denkmäler im allgemeinen geringer als



der historische. Diese quellende, reißende, stauende Flut epischer Poesie schleppt den Schutt ihres Jahrhunderts mit sich und bewahrt ihn unter der beweglichen Oberfläche eines ernsten poetischen Spieles. Es ist schwer, sich in dieser Helden- und Märchenwelt auszukennen, in welcher Mythus und Geschichte, Fabel und Wirklichkeit ineinandergehen. Irgendeine mehr oder weniger künstliche Ordnung muß dieses Chaos zu bewältigen versuchen. Die alte Einteilung nach Gesten ist nur ein bewährter Notbehelf. Sie läßt erkennen, daß man mit den literarhistorischen Ordnungsprinzipien und mit den Mitteln der Stilkritik allein nicht auskommt. Dies ist bei dem stofflichen Interesse dieser Gedichte eher ein Vorteil; denn eine solche Klassifikation gestattet eine Übersicht über den größten und wertvollsten Teil dieser nur selten literarisch anziehenden poetischen Produktion.

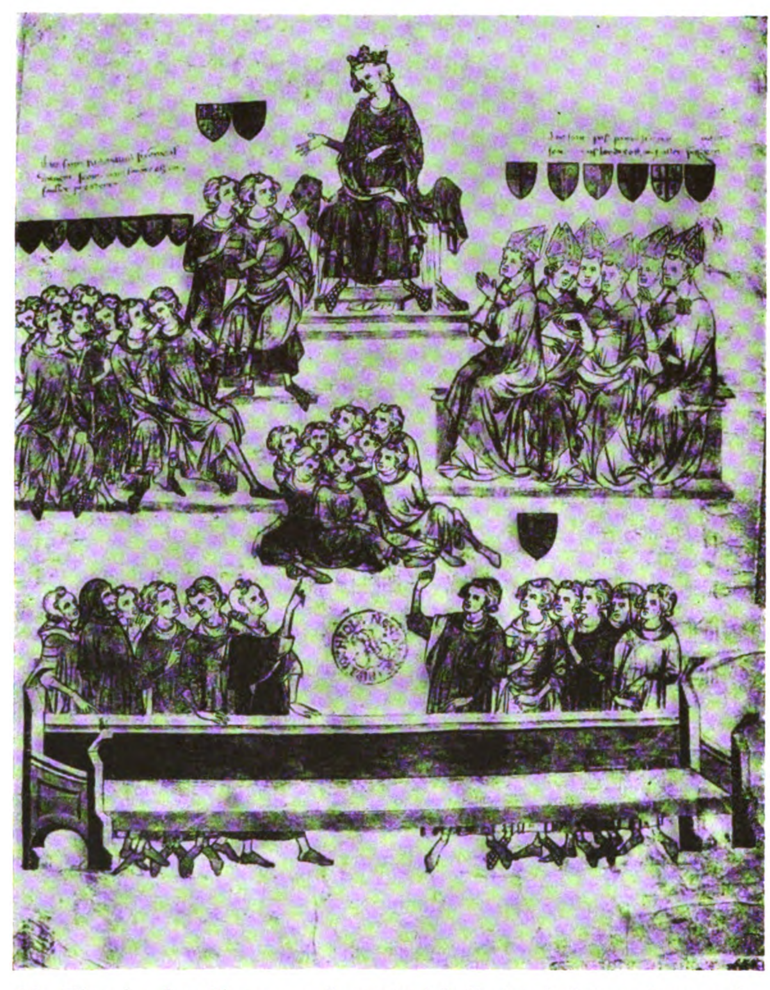


27. Karl der Große und ein Würdenträger, Kathedrale von Chartres, 13. Jahrhundert. Der Kaiser erscheint hier, wie in den Epen, als die Idealgestalt eines greisen Herrschers, mit wallendem Barte und in frommer Haltung.

Literaturnachweise: Ausführlichere Analysen der einzelnen Epen bieten: Léon Gautier, Les Epopées françaises, 4 Bände, 2. Aufl. Paris 1880; Chr. Nyrop, Storia dell' epopea francese nel medio evo, prima traduz. di E. Gorra, Firenze 1886. Kürzere Angaben und Bibliographie in den erwähnten Schriften von Ph. A. Becker, Suchier, Gröber, Bédier und Voretzsch.

Textsammlungen: Les anciens poètes de la France publiés sous la direction de M. F. Guessard, Paris 1859ff. (APF); Société des anciens textes français, Paris, seit 1875 (SAT); Romans des douze pairs de France, Paris, 12 Bde., 1833—1848 (RPF); Les Classiques français du Moyen Age, Paris, seit 1910 (CF); Altfranzösische Bibliothek, Heilbronn seit 1879 (AFB). Einzelausgaben werden im folgenden besonders angegeben.

a) DIE KÖNIGSGESTE. Die poetische Geschichte des französischen Königtums erstreckt sich von den Merovingern bis Hugues Capet. In dieser langen Reihe historischer Herrscher bildet Karl der Große den Mittelpunkt einer aufsteigenden und einer absteigenden Entwicklungsrichtung; er ist auch unter ihnen die einzige Gestalt, die von einer sagenhaften Überlieferung zu einem Sinnbild der Macht geformt wurde, während alle anderen ziemlich schattenhaft und episodisch ihre königliche Würde im Liede vertreten. Sie erscheinen als Vorfahren oder Nachfolger des großen Kaisers eher zur Ergänzung seines poetischen und geschichtlichen Bildes, als in der selbständigen und entscheidenden Rolle heroischer oder schicksalshafter Gestalten. Es ist deshalb anzunehmen,



28. Eine in den Chansons de geste häufig beschriebene Szene: der König (hier Philipp VI. von Frankreich) hält seinen Rat im Kreise der Würdenträger, Aebte und Pairs ab. Ms. fr. 18437, fol. 2. (Bibl. Nationale, Paris.)

daß die wenigsten Denkmäler dieses epischen Kreises auf eine ältere Legendenbildung zurückgehen, und daß der Erfolg der Karlssage und ihrer dichterischen Fixierung im Rolandsliede die übrigen Herrscher aus der Vergessenheit oder aus der schriftlichen Überlieferung in eine poetische Welt versetzte. Wie lebendig das Rolandslied die lange Zeit dieser poetischen Hochblüte und ihren Verfall überdauerte, zeigen seine verschiedenen Überarbeitungen, die den Umfang des Oxfordtextes um das Doppelte erweitern. Ihre abenteuerlichen Zusätze, die Verwendung des Reimes an Stelle der Assonanzen, die Verflachung des epischen Interesses sind deutliche Anzeichen eines Epigonentums, das auf jüngere Liebhabereien und künstlerische Forderungen Rücksicht nimmt und die Heldenverehrung oder das mythische Kaiserbild eher romanhaft als heroisch gestaltet. Diese Fassungen der Handschriften von Châteauroux und Venedig VII (AFB, Bd. VI), aus dem vorgerückten 13. Jahrhundert stammend, sind mit anderen und jüngeren (AFB, Bd. VII) vielleicht aus dem Wettbewerb verschiedentlich begabter Spielleute entstanden und stellen einen Kompromiß zwischen den neuen dichterischen Formen und dem alten epischen Geiste dar. Man wird diesen in den ferneren, der Lebensgeschichte Karls des Großen und den Helden des Rolandsliedes gewidmeten Chansons de geste nur noch als schwachen Nachklang und zuletzt fast als Karikatur wiederfinden. Auf diesem Wege der sagenhaften und literarischen Entwicklung der poetischen Geschichte des Kaisers befindet sich bereits die wirre und unerquickliche, mit eher pfäffischen als frommen Erfindungen durchsetzte lateinische Historia Karoli Magni et Rotholandi des Pseudo-Turpin, die seit ihrer Zusammenstellung um die Mitte des 12. Jahrhunderts als Quelle poetischer Inspiration und historischer Berichte überall eifrig benutzt wurde.

Die Idee, die dem Zyklus der Königsgeste zugrunde liegt, ist die der Weltherrschaft Karls des Großen. Sie erschien den Franzosen des 12. Jahrhunderts zugleich als Wunder und als

Programm, und sie erweiterte den Schauplatz seiner Heldentaten wie den Spielraum der dichterischen Phantasie. Im Hintergrund dieser poetischen Fiktionen stehen die universalistischen Bestrebungen und Posen der französischen Könige, die Realität der kirchlichen Weltherrschaft, die Eroberungspolitik Philipp Augusts († 1223), die Episoden des vierten Kreuzzuges, die Ausdehnung des französischen Machtbereichs über das byzantinische Reich. Die zähe Expansion des Islam mit ähnlichen Plänen eines muselmanischen Weltreichs nährt die Kampfesstimmung in Wirklichkeit und Dichtung. Die Chansons de geste schildern die Wunder- und Heldentaten, mit welchen der Kaiser und seine Ritter die gottgewollte Weltherrschaft verwirklichen.

Den Sachsenkrieg (Saisnes) verherrlichte um 1200 der Dichter Jean Bodel aus Arras (s. o. S. 21) mit dem spielerischen Sinn eines formbegabten Erzählers (RPF, Bd. VIV/II); im Epos Aspremont, (CF 19 u. 25) dehnt Kaiser Karl, dank der Heldentaten des jugendlichen Roland, seine Herrschaft über Calabrien aus, das von den Sarazenen gesäubert wird; in Fierabras (APF), das den Namen eines Heiden von riesenhafter Gestalt und Kraft trägt, liest man den abenteuerlichen und sentimentalen Epilog zur Destruction de Rome, einem Epos, das einen historischen Streifzug der Sarazenen gegen die ewige Stadt i. J. 846 und die Rettung heiliger Reliquien zum Anlaß nimmt. Aquin versetzt Karls Kämpfe in die Bretagne, während des Kaisers Kriege in Spanien den Rahmen für Gui de Bourgogne, Anséis de Carthage, Otinel (APF) und andere wertlosere Dichtungen der Spätzeit lieferten. Je mehr sich diese geographischen Schauplätze ewiger kriegerischer und wunderlicher Verwicklungen erschöpften, desto häufiger war die Anwendung genealogischer Verquickungen als Anlaß für epische Schaustellungen. Infolgedessen tritt die Gestalt des großen Kaisers zu Gunsten seiner Vorgänger und Nachfolger zurück, so daß sich auf dieser Grundlage neben dem Karolinger- auch ein Merovingerepos von sekundärem Interesse ergab. Alte Sagenmotive, beliebte Erzählungsstoffe, undurchsichtige epische Überlieferungen liegen dem Epos von Floovent (APF) zugrunde, das den Sohn des Frankenkönigs Chlodwig zu einer Fabelgestalt im üblichen Rahmen sarazenischer Krieges- und Liebesabenteuer macht. Während von der poetischen Geschichte Karl Martells nur unbedeutende Trümmer übriggeblieben sind, hat Karls des Großen Mutter Berte as grans piés den fruchtbaren und begabten brabantischen Dichter Adenet le Roi um 1275 zu einer späten Wiederbelebung verklungener epischer Motive angeregt, nachdem die Jugendgeschichte des Kaisers im unvollständig überlieferten, aber einst sehr verbreiteten Mainet mit wilder Willkür erzählt worden war. In den zahlreichen Dichtungen der Verfallszeit, die an erfolgreichere Epen anknüpfen, ändern sich im allgemeinen bloß die Namen wirklicher oder sagenhafter Herrscher und Vasallen. Wieviel die anonyme Volksphantasie hierfür vorgearbeitet hat, läßt sich kaum ermitteln. So ist der Ursprung und Sinn der im ganzen Mittelalter verbreiteten Legende vom Aufstieg des Metzgersohnes Hugues Capet zum Königtum unenträtselbar, obwohl ein Epos des 14. Jahrhunderts (APF) seine Abenteuer in aller Breite erzählt.

Die Heldenrolle, die das alte Gedicht von Gormond und Isembard Ludwig III. zuerteilt hatte, ist ganz vereinzelt in der epischen Geschichte dieses Kaisersohnes, der uns hingegen, neben dem altersschwachen Vater, in gewolltem Gegensatz zum Heldentum und zur Klugheit seiner Vasallen im allgemeinen als eine klägliche Figur entschwundener Kaisergewalt begegnet. Mag auch eine vage Erinnerung an den raschen Niedergang des karolingischen Geschlechts diesen Zerrbildern eine historische Berechtigung geben, so waren die Vorbedingungen für eine solche Entwicklung bereits in der imaginären, eher inspirierenden als handelnden Kaisergestalt des Rolandsliedes gegeben. Ihr symbolischer Gehalt verflüchtete sich, je stärker die Idee der Weltherrschaft gegenüber den Realitäten des politischen Alltags zurücktrat. Die Hochblüte der Chansons de Geste fällt zeitlich mit der Erstarkung der Lehensherrschaft zusammen, die den französischen Nachfolgern Karls nur noch ein Scheinkönigtum überließ, mit welchem sie in dauernden Konflikten stand. Die Macht des Königs nach außen hin hing vom Willen und Beistand seiner Vasallen ab, die zuweilen über ein größeres Territorium verfügten, als er selbst. Dieses Bewußtsein kommt in aller Deutlichkeit in den Epen zum Ausdruck. Schon im Rolandsliede vermag der Kaiser, trotz seiner wundertätigen Gottesnähe, nichts ohne die Hilfe seiner





29. Dorf und Gegend von Saint Guilhem-le-Désert, einst die Einsiedelei Wilhelms von Toulouse.

Vasallen. Wie in der politischen Wirklichkeit des 12. Jahrhunderts gehört diesen die Macht und dem Herrscher das Prestige. Da aber Prestige ohne Macht nur Schein ist, treten ihre Träger in den Vordergrund aller Geschehnisse, die es verwirklichen. So entstanden die Gesten und Zyklen der Vasallen und Empörer, die dem Herrscher ihren Willen aufzwingen, mögen sie für das christliche Weltreich oder für ihre eigenen Sonderinteressen streiten.

b) **DIE WILHELMSGESTE.** Eine solche typische Situation bietet in eindrucksvoller und präziser Form das Epos von Ludwigs Krönung (Le Couronnement de Louis, SAT, 1888; CF, 1920), das mit mehr Recht für das älteste Gedicht des Wilhelmszyklus gehalten werden kann, als die bereits erwähnte Chançun de Willame (s. o. S. 53). Die Eingangsszene des Epos drückt in drastischer Veranschaulichung, aber ohne jede direkte Beziehung zur Geschichte, die verzweifelte Lage des karolingischen Kaisertums aus, das sowohl in der Person des abgekämpften, hinfälligen Karl, wie in der seines knabenhaft schüchternen Erben Ludwig einen unwürdigen Vertreter besitzt. Würde Wilhelm von Orange nicht mit Gewalt die rechtmäßige Übertragung der Kaiserwürde vom Vater auf den Sohn erzwingen, dann müßte sie der Willkür eines verräterischen Vasallen anheimfallen. Das Epos hebt an als ein politisch Lied, welches in der eingehenden Aufzählung der Herrscherpflichten gipfelt (v. 174ff.) und einen publizistischen Sinn in der energischen Betonung des dynastischen Prinzips offenbart. In der Zeit seiner Abfassung — um 1130 — waren die Durchführung und Anerkennung des Erbrechts, das „dreit eritage" der Epen, das wichtigste Ziel der Adelsgeschlechter, die durch Erbfolge zur Macht und Selbständigkeit gelangt waren. In diesem Sinne ist das Auftreten Wilhelms zu begreifen. Warum aber der



30. Chor der von Wilhelm von Toulouse gegründeten Kirche von Saint Guilhem-le-Désert, der Ursprungsstätte der Wilhelms-Sage.

Dichter gerade ihn als Retter der Krone und der Dynastie zeichnete, liegt an der Volkstümlichkeit des Helden, die offenbar weit älter ist, als alle uns bekannten Dichtungen und Sagen. Dies geht nicht allein aus dem indirekten Zeugnisse des Haager Fragments hervor, sondern besonders deutlich aus dem Krönungsgedichte selbst, das eine künstliche Folge selbständiger Episoden aus seiner sehr ausgedehnten poetischen Geschichte enthält. Er erscheint als Verteidiger der Christenheit bei der Befreiung Roms von den Sarazenen, als Retter des Reiches bei der Niederwerfung der Rebellen in der Normandie und im Süden Frankreichs, als Beschützer des Kaisers in seinem Kampfe gegen Gui d'Allemagne vor Rom und gegen die fränkischen Vasallen vor Paris, schließlich als fürsorglicher Vormund seines kaiserlichen Schützlings, den er mit seiner Schwester vermählt. Was in dieses wilde Spiel von Politik und Krieg Einheit und Sinn bringt, ist die Sendung Wilhelms. Sie entspricht ungefähr dem Schicksal der historischen Persönlichkeit, die aller Wahrscheinlichkeit nach die Sage und die Dichtung inspirierte.

Um die Wende vom 8. zum 9. Jahrhundert lebte Wilhelm Graf von Toulouse als Reichsverweser des unmündigen Königs Ludwig von Aquitanien. Die Geschichte kennt ihn als Besieger der Sarazenen, die er 793 bei Narbonne schlug, und denen er zehn Jahre später Barcelona entriß. Die Kirche feiert ihn als den Heiligen, der sein Soldatenleben als Benediktinermönch in einem Kloster beschloß, das bald nach seinem Tode seinen Namen erhielt. Die Einsiedelei von Saint Guilhem-le-Désert (Hérault) war die Stätte seines Kultes und die Wiege der weitverzweigten Sage, die seine Frömmigkeit und seinen Heldenmut preist. Wilhelm lebt als Krieger und als Heiliger auch in der epischen Dichtung fort. Er verkörpert durch eher streitende als beschauliche Frömmigkeit das mittelalterliche Ideal irdischer Vollkommenheit. Es ist möglich, daß mehrere Lehnsherren dieses Namens, die sich durch eindrucksvolle Kriegstaten auszeichneten, das verschwommene und konventionelle Sagenbild seiner Persönlichkeit mit realistischen Zügen vervollständigten. Solche Verbindungen und Gruppierungen von Namen



31. Die Kirche St. Honorat und die Aliscamps bei Arles, mit den Sarkophagen der römischen und frühchristlichen Begräbnisstätte (vgl. Dante, La Divina Commedia, Inferno IX, v. 112ff.), der sagenhafte Schauplatz des Epos „Les Aliscans".

und Gestalten um einen einzigen Helden herum sind in der kirchlichen und profanen Sagenbildung gewohnheitsmäßig. Die epische Geschichte Karls des Großen und zahllose Heiligenlegenden sind aus derartigen Namenassoziationen bereichert worden. Hier konnten die verschiedenen Bezeichnungen Wilhelms als „au court nez" (eigentlich „au courb nez"), oder als Fierebrace, oder als „fil Aimeri" auf einen solchen Vorgang schließen lassen und den Helden als eine sagenhafte Persönlichkeit mit verschiedenartigen historischen Zügen offenbaren. Sage und Geschichte sind jedoch in den mittelalterlichen Jahrhunderten einander so nahe und so wenig an Geschehnisse gebunden, daß die Auflösung eines solchen Knäuels keinen wirklichen Gewinn bringt. Wichtiger, wenn auch nicht erschöpfend, ist der von Bédier erbrachte Nachweis, daß der Ruhm des Helden sich im wesentlichen in den geistlichen Niederlassungen der viel begangenen südfranzösischen Wallfahrtstraße, der Via Tolosana, verbreitete, an welcher die Kultstätten des Heiligen lagen. Da aber Wilhelms geistliche Sendung in den Epen seines Zyklus eine episodische Bedeutung hat, ist anzunehmen, daß seine Volkstümlichkeit auch einen weltlichen Aspekt und Ursprung neben der üblichen kirchlichen Weihe besaß, und daß der Ruhm seiner Heldentaten auch von anderen als bloß geistlichen Erinnerungen getragen wurde. Er wirkte sich zunächst im wesentlichen in der Reichweite seiner einstigen weltlichen Macht aus, von Barcelona bis in die Provence und im Herzogtum Aquitanien, dessen Selbständigkeit gegenüber der königlichen Zentralgewalt um die Wende des 11. Jahrhunderts gesichert erschien. Diese Selbständigkeit verpflichtete aber ihre Verteidiger; denn ihr peripheres Gebiet war eine vorgeschobene Stellung im dauernden Kriege gegen die Mauren jenseits der Pyrenäen und gegen die Einfälle in das reiche Küstenland von Narbonne bis zur Rhône. Die Via Tolosana war nicht allein ein Wallfahrtsweg, sondern auch eine Heeresstraße, auf welcher sich, wie über Roncesvalles, die Bewaffneten der christlichen Grenz- und Seekriege auf ihren Kreuz- und Beutezügen

bewegten. Die Kriegsbereitschaft der Grenzmark auf beiden Seiten der Pyrenäen hatte mit Karl Martell nicht aufgehört. Wilhelm von Toulouse ist in Sage und Poesie die symbolische Gestalt dieser dauernden Kriegsstimmung gewesen, die dem genealogisch entwickelten Zyklus den tieferen Sinn und eine Art historischer Berechtigung verlieh. Mögen auch die Kultstätten Wilhelms Ruhm bewahrt haben, so muß doch diesen geistlichen Huldigungen die Überzeugung derer vorangegangen sein, die in ihm den Retter der Scholle, den Verteidiger der Städte, den Hüter des Glaubens sahen. Sonst wäre er einer der vielen Lokalheiligen geblieben und niemals ein Nationalheld geworden. Die antiken Ruinen, die von Orange bis Arles, von Narbonne bis Barcelona als Reste und Wahrzeichen heidnischer Macht auf christlichem Boden erschienen, hüteten seinen Ruhm in nicht geringerem Maße, als die Urkunden und Reliquien, die seine Existenz bezeugten. Nach mittelalterlicher Art verkörpert sich dieser Ruhm im wesentlichen in einem Namen. Dieser zieht alles an sich, was weitgereistes Sagengut an Heldentaten, Soldatenstreichen und Wunderlichkeiten zu berichten weiß und überträgt es mit weiteren Erfindungen und Einfällen auf die Mitglieder eines weitverzweigten Heldengeschlechts. Von allen diesen Anverwandten des epischen Wilhelm ist nur seine Gattin Witburg (Guibourc) eine historische Persönlichkeit. Wir fanden sie in entscheidender epischer Rolle im Archampliede, das außerhalb der Geste eine problematische Stellung in der Wilhelmssage einnimmt.

Die wohl noch in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts fallende Prise d'Orange schildert die Vermählung Wilhelms mit dieser Dame, die wie manche andere Gattin epischer Helden als eine schöne sarazenische Prinzessin geschildert wird, deren Hand und Reich nach abenteuerlichen Kämpfen zu gleicher Zeit erobert werden. Das alte Märchenmotiv der schönen Unbekannten, deren Besitz erkämpft werden muß, liegt diesem Epos zugrunde und bringt es in auffallende Nähe der höfischen Romane, die in phantastischer Form verschiedenartiges Fabelgut zusammenschweißen. Der gesamte Wilhelmszyklus zeigt gegenüber der Königsgeste ein starkes Zunehmen des Unterhaltungsstoffes in der üblichen Struktur der Chansons de geste, d. h. unter Beibehaltung einer historischen Fiktion. Die im Charroi de Nimes erzählte Kriegslist, durch welche eine Reihe von Kriegern aus Wilhelms Heere in leeren Weinfässern in die Stadt gelangen und die Sarazenen vertreiben, ist eine leicht erkennbare Variante der Eroberung von Troja. Das in einer älteren unvollständigen und in einer jüngeren und erweiterten Fassung erhaltene Moniage Guillaume (um 1180, SAT) übersteigert die grotesken Einfälle und Episoden wirksam aber kunstlos, um den alten Haudegen unter der Mönchskutte zu einer sonderbaren Figur von Held und Heiligem zu machen.

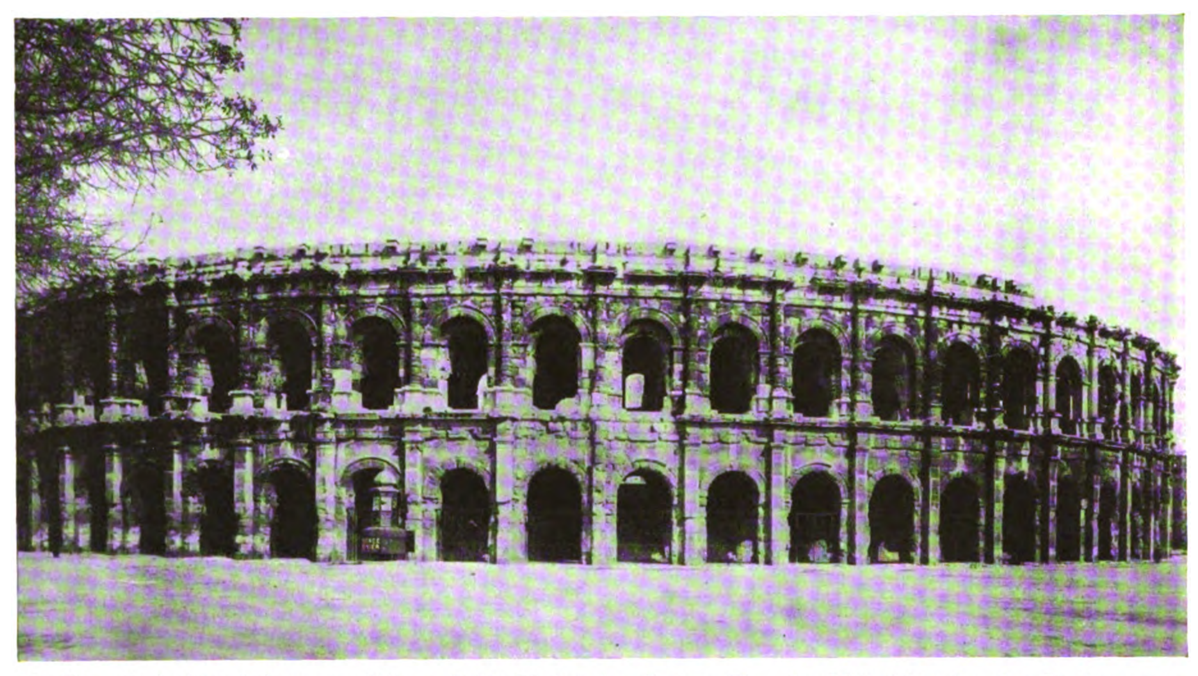
Die zahllosen antiken und frühchristlichen Sarkophage, die die Felder bei Arles in der noch von Dante (Inf. 9, 112) geschilderten eindrucksvollen Buntheit bedeckten, zauberten der Phantasie eines Dichters und wohl eines ganzen Volkes das Bild einer gewaltigen Schlacht vor, die den Ausgangspunkt der unterhaltenden Aliscans (d. h. Elysii Campi) bildet. Das Epos verbindet mit den Taten Wilhelms von Orange die erhebenden Schicksale des jugendlichen Vivien, die wir bereits aus dem Archampliede (s. o. S. 53) kennen, und denen die Enfances und die Chevalerie oder Covenant des Helden als Vorspiel dienen. Er wird im Epos „Aliscans" von jenem Riesen Rainoart abgelöst, der uns ebenfalls als Phantasiegestalt in abenteuerlichen Verwicklungen von Krieg, Streit, List, Verwegenheit und blutigen Späßen begegnete.

Je stärker die literarischen Moden solche Phantasieschöpfungen begünstigten, desto lebhafter treten absonderliche Erscheinungen dieses Typus hervor. Sie ermöglichten eine dankbare Variierung der üblichen epischen Motive, ohne ihren Ton und Stil wesentlich zu verändern. So ist die Rainoartgeste innerhalb dieses Zyklus zu begreifen, der sich ja immer mehr mit solchen Kunstgriffen erweitert. Das einfachste Mittel, um die Erzählung beliebig auszudehnen und zu komplizieren, war die Verknüpfung der Taten Wilhelms mit denen seiner Brüder und Mitkämpfer, und zugleich die Abwechslung der Schauplätze ihrer Taten in historischen Gegenden und in phantastischen Reichen. Das Haager Fragment (s. o. S. 33) zeigt deutlich, wie alt die Vorstellung dieses Auftretens einer ganzen Sippschaft war.



Die sechs Söhne Aimeris von Narbonne, zu denen Wilhelm gehört, erscheinen vereint im lebhaften Epos der Narbonnais (SAT), die das Motiv der Enfances Guillaume lebhaft verwerten, um uns diese vielversprechenden Knappen als zuchtbedürftige junge Raufbolde in Paris und dann als tapfere Draufgänger vor Narbonne zu schildern.

Während dieses Gedicht einen künstlerisch unbekümmerten, aber munteren realistischen Volkston derber Art bewahrt, bemühten sich im 13. Jahrhundert die Hof- und Berufspoeten Grandor de Brie und Bertrand de Bar sur-Aube (s. o. S. 45) um eine kunstgerechte Gestaltung der Episoden aus der weitverzweigten Geste, die in den stattlichen Handschriften ihrer Zeit bereits als zusammenhängender Zyklus erscheinen. Bei zahlreichen Dichtungen



32. Die römischen Arènes von Nîmes, I. bis II. Jahrhundert n. Chr., im Mittelalter in eine Festung umgewandelt („castrum arenarum"), und wie das Colosseum, das Amphitheater in Pola und zahlreiche antike Bauten, eine Sammelstätte poetischer, sagenhafter und Märchenmotive.

dieser Spätblüte und Verfallszeit bildet diese genealogische Verknüpfung mit populären Helden ihren einzigen Zusammenhang mit den Chansons de Geste. Sie sind im Grunde Abenteuerromane, denen die verfeinerte Komposition und der höfische Sinn fehlen. Der Minnedienst ist ihnen fremd; aber zu den Zielen, die die Helden von Abenteuer zu Abenteuer führen, gehört nunmehr die Eroberung der Frau. Diese Wandlung des epischen Geistes ist das Symptom einer Entwicklung, die nicht ausschließlich literarisch begreiflich ist, und die in solchen epigonenhaften Erzeugnissen der epischen Muse nur indirekt verfolgt werden kann.

Literaturnachweise. Über die unbedeutenderen und späteren Epen der Geste vgl. die oben S. 38 erwähnte Literatur. Ein alphabetisches Verzeichnis der Textausgaben aller Chansons de geste befindet sich in E. Langlois Table des Noms Propres compris dans les Ch. d. G., Paris 1904. Eine moderne Wiedererzählung der Wilhelmssage nach den Epen versuchte Paul Tuffrau, La Légende de Guillaume d'Orange, Paris (1920).

Vasallen- und Empörergesten. In den bisher betrachteten epischen Dichtungen siegt stets die Idee der französischen Einheitsfront gegen den gemeinsamen Feind des Landes und der Christenheit über die Bestrebungen der einzelnen Vasallen und Landschaften, ihre Unabhängigkeit gegenüber dem Souverän zu verteidigen. Eine beträchtliche Anzahl von Chansons de geste verschiedenen dichterischen Wertes ist indessen den Wirren und Kriegen gewidmet, die sich gegen innere Feinde auf Frankreichs Boden, aber in einer meist völlig unhistorischen Fiktion abwickeln. Ihre Darstellung ist deshalb eher ein Symptom der Stimmungen, die während der Entstehungszeit der Gedichte in den Kreisen des Feudaladels herrschten, als eine Erinnerung an irgendwelche erkennbaren Ereignisse der geschichtlichen Vergangenheit. Die Kunst des Dichters besteht innerhalb dieser Einbildungssphäre im wesentlichen darin, daß er seinen phantastischen oder kaum bekannten Gestalten und Episoden durch realistische Schilderung und durch vorgetäuschte Exaktheit historische Lebenswahrheit gibt.

Typisch hierfür ist die Lothringergeste und hauptsächlich das Epos von Garin le Loherain aus dem Ende des 12. Jahrhunderts; denn dieses Gedicht schildert mit einer seltenen illusionistischen Meisterschaft einen nie stattgefundenen Kampf der Herrscher von Lothringen gegen das Geschlecht der Bordelesen, welches sich mit einer ungezähmten Erbitterung gegen den Machtzuwachs seiner politischen Nebenbuhler wehrt. Ganz Frankreich wird im Verlaufe dieser Kriege zum Schauplatz dieser Familienfehde, die mit der Vernichtung beider Parteien und dem gewaltsamen Tode ihrer Führer endet.

An die Zustände des 12. Jahrhunderts erinnern die politischen und rechtlichen Faktoren der Lehensmacht und ihres Zuwachses: Belehnungen durch Königsgunst oder als Lohn für geleistete Dienste, Erbschaften, Vermählungen, Eroberungen, Raub und Faustrecht. Als Anlaß kriegerischer Verwicklungen erscheinen in der Dichtung wie in der Wirklichkeit, wenn auch freilich überspannt und verzerrt, die Leidenschaft des Familienhasses, der politische Neid, Rache, Streit- und Habsucht, Bestechung, Verleumdung und Verrat. Diese Triebe und Umtriebe führen zu Schlachten, Belagerungen, Überfällen, Einzelkämpfen, Verwüstungen, Mord- und Schandtaten im Rahmen eines Bruderkrieges von Christen und Franzosen und jeweils als Ausgangspunkt neuer Vergeltung, neuer Händel, Kriege und Raufereien. Ihre Schilderung wäre unerträglich, wenn dem Dichter des Garin-Epos nicht eine sinnige und kernige Motivierung gelungen wäre, die in ihm einen Meister epischer Poesie erkennen läßt. Ein Künstler im formalen Sinne ist er nicht; seine meist auf *i* assonierenden Zehnsilbler, in endlosen Tiraden lässig verbunden, offenbaren eine formale Unbekümmertheit, die kaum ihresgleichen hat. Er wirkt indessen durch die affekt- und parteilose Strenge des Berichts, durch seine kaltblütige Haltung bei der Schilderung des Tobens seiner grimmigen Recken, durch den Verzicht auf den üblichen Deus ex machina der wundertätigen Eingriffe höherer Mächte oder verliebter und taufbereiter Sarazenenfrauen. Deshalb erscheinen seine erfundenen Abenteuer so real und plausibel, obwohl sein Gestaltungssinn sich kaum reicherer Mittel oder besonderer Kunstgriffe bedient, als die übrigen epischen Dichter dieser Zeit und dieses Stiles. Er übertrifft sie durch ein eigenartiges Streben nach Sachlichkeit, das sich besonders in der genauen, ja umständlichen topographischen Lokalisierung der ganz phantastischen Begebenheiten seiner Erzählung äußert. Ähnlich verfährt in einem abenteuerlichen Rahmen der Verfasser der Fortsetzung des Garin-Epos, die sich mit den romanhaften Schicksalen Gerberts von Metz befaßt.

Die stattliche Anzahl und der Umfang der übrigen Epen ähnlicher Tendenz zeigen deutlich, wie gern man von solchen eigenwilligen Unternehmungen mächtiger Vasallen und von ihren Empörungen gegen die geheiligten Institutionen hörte. Nirgends äußert sich so unmittelbar und ungeschminkt der weltliche Sinn der mittelalterlichen Gesellschaft, wie in diesen umfangreichen Dichtungen, in denen die frommen Absichten und edleren Regungen, die Ideale von Ritterlichkeit und Lehenstreue zurücktreten, weil der Krieg um des Krieges willen hier die Kampfhandlung als ein Spiel von Brutalität und Ungestüm und nicht als ein Mittel zur Erreichung höherer Zwecke erscheinen läßt.

Deshalb ist die Motivierung seiner epischen Darstellung wenig abwechslungsreich. Die Fabel von Gormond und Isembard (s. o. S. 52) enthält bereits das Grundmotiv aller dieser



späteren Empörerepen: ein vom Souverän begangenes vermeintliches oder wirkliches Unrecht gegenüber einem seiner Vasallen verursacht eine Auflehnung, die bis zur Verleugnung von Glauben und Vaterland führen kann und gewöhnlich den Anschluß des beleidigten Vasallen an die äußeren und inneren Feinde seines rechtmäßigen Vorgesetzten zur Folge hat. Eine Anzahl geschichtlich unbedeutender Helden aus vergessenen Lokalfehden gelangte mit diesem Kunstgriff zu epischer Berühmtheit und wurde in den Strudel der nationalen Königs- und Heldensage hineingezogen. Sie sind alle die Opfer ihrer Unbeherrschtheit und verblendeter „desmesure", übertriebenen Ehrgeizes, gesteigerter Empfindlichkeit und brutaler Raufsucht, und sie erscheinen infolge dieser triebhaften Impulse wie aus einem Holze geschnitzt. So bildete sich ein Typus des politischen Empörers heraus, der durch genealogische und verwandtschaftliche Verknüpfungen die Schicksale eines Geschlechtes bestimmt ,als verkörpere er eine geheim und unwiderstehlich wirkende Macht.

Keinem Dichter erschienen jedoch diese epischen Motive jemals als wahrhaft tragische Konflikte. Es fiel niemandem ein, diesen Schilderungen ewiger Kämpfe um Recht und Sonderrechte einen tieferen Sinn zu geben und sie ethisch oder symbolisch zu adeln. Den Empörer trifft verdiente Strafe, wo er sich nicht mit Gott versöhnt oder im Kloster seine Sünden büßt. Wo eine solche abwägende Gerechtigkeit herrscht, waltet ein versöhnlicher Sinn und kein blindes Geschick. Deshalb erreicht die Geschichte dieser sagenhaften Empörerfamilien niemals die tragische Höhe, auf welcher sich in der Antike die Schicksale fluchbeladener Geschlechter abspielen. Die Moral der Gnade und der Vergeltung ist im Mittelalter so selbstverständlich und gebieterisch, daß sie die Fakten in ihrer pragmatischen Isolierung erscheinen und reden läßt und dadurch eine schattenlose, rauhe und zuweilen platte Realistik ermöglicht, wie sie in Heiligen- und Marienlegenden, in epischen und dramatischen Dichtungen und sogar in der Geschichtschreibung vorherrscht. Deshalb liegt der poetische Wert dieser Vasallen- und Empörerepen im Episodischen, während ihre innere Struktur eher aus der Rechts- und Gesellschaftslage des 12. Jahrhunderts als aus der Sagenüberlieferung begreiflich wird. Das Feudalsystem betrachtet den Herrscher als den idealen, von Gott eingesetzten Besitzer des Reichsbodens, über welchen er nach Gutdünken verfügen darf. Die Konflikte entstehen sowohl in der Wirklichkeit als in der epischen Dichtung dieser Epoche aus der Ausübung dieses königlichen Verfügungsrechtes und seiner Verwerfung durch die Vasallen. Diese Spannungen geben den Liedern, die sie mit ihren blutigen Folgen schildern, den publizistischen Sinn und das aktuelle Interesse.

Solche Situationen und Stimmungen bilden den Kern des Epos von Raoul de Cambrai (SAT). Der historische Held einer in das Jahr 943 zurückreichenden Lokalfehde der Grafschaft Vermandois ist der epische Typus des um seine geschmälerten Erbrechte kämpfenden Lehnsherrn geworden. Freilich bedarf es der Anstiftung der Verwandten und des Fluches der Mutter, um den an sich gleichgültigen Knappen zur Wiedereroberung des väterlichen Lehnsbesitzes zu bewegen; aber einmal entfesselt, bemächtigt sich seiner ein blinder Furor, der vor keinem, selbst scheußlichsten Verbrechen zurückschrickt und ihm selbst zum Verhängnis wird. Nach seinem Tode setzen die feindlichen Familien durch ihre Tapfersten die Fehde fort; Versöhnung folgt auf Kampf, Kampf auf Versöhnung, bis sich die Gegner im gemeinsamen Haß gegen den König finden, der durch seinen willkürlichen Entschluß den Anlaß zu soviel Elend und Blutvergießen gegeben hat. Abgesehen von einer später hinzugedichteten romanhaften Fortsetzung, ist dieses finstere Epos in seiner kaum zu überbietenden Wildheit von der Gewalt des Hasses erfüllt. Es hat deshalb seine Größe, das Pathos einer barbarischen Beredtheit und die Wucht eines rücksichtslosen Draufgängertums. Das Gefühl des Rechts überwiegt die moralischen Bedenken. In diesem Reiche der Gewalt schafft eine lange Reihe von Verbrechen jeder Art eine Ungerechtigkeit aus der Welt. Der Dichter will aber nicht strafen, lehren, predigen, sondern nur erzählen. Er schuf das poetisch ungleiche, aber in Gesinnung und Gestaltung





33. Chor der Reinoldikirche in Dortmund, nach dem Epos eine Gründung Renauts von Montauban.

einheitliche Hohelied des Hasses. Ein Bertolai aus Laon gibt sich als Augenzeuge der Ereignisse und als Verfasser des Liedes aus. Wir trauen mit gutem Recht solchen Angaben nicht viel. Das Gedicht stammt indessen in seinen ältesten Teilen aus den achtziger Jahren des 12. Jahrhunderts, wiewohl eine ältere epische Überlieferung nicht ausgeschlossen zu sein scheint.

Eine der volkstümlichen Figuren des mittelalterlichen Epos war Ogier der Däne, dessen Taten uns noch ein zyklisches Gedicht aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts breit und unübersichtlich erzählt. Diesen Enfances Ogier und ihrer Fortsetzung in la Chevalerie Ogier (RPF. VII/VIII) ging wahrscheinlich ein episodisches Epos voraus; denn ihr Held wird schon im Rolandsliede öfters als Vertrauter des Kaisers genannt und in zahlreichen Chansons de geste in verschiedenen Attitüden dargestellt. Die karolingische Geschichte kennt ihn als einen Autcharius, der sich 773 dem langobardischen König Desiderius gegen seinen rechtmäßigen Souverän Carloman anschloß. Als Empörer und Überläufer schildert ihn in der Tat das Gedicht, freilich mit Verwertung der Gemeinplätze und Schablonen dieser Literatur und in einer ganz unhistorischen Sagenform, deren Ursprung und Entwicklung man der Benediktinerabtei von Saint-Faron bei Meaux zuschreibt. Das Epos erzählt Ogiers Rache an der Ermordung seines natürlichen Sohnes Bauduin, der beim Schachspiel dem Jähzorn des Kaisersohnes Charlot zum Opfer fiel. Seine Abenteuer spielen sich in Italien und schließlich in Frankreich ab, das er von den bis dahin unbesiegbaren Sarazenen befreit, nachdem der Kaiser ihm zu diesem Zwecke die Freiheit geschenkt und er selbst für den erlittenen Schimpf formal Sühne genommen hat.

Renaut de Montauban (Ausg. von Michelant, Stuttgart 1862 und von Castets, Montpellier 1909) überdauerte noch den Erfolg dieser und vielleicht aller Chansons de Geste. Die Fabel dieses Romans der vier Haymonskinder verwertet in einer schwer übersehbaren Komplikation alle Erfindungen, Spannungen

und Handlungen, Motive und Szenen der epischen Literatur und verdeckt unter zahlreichen, verschieden beheimateten, weltlichen und geistlichen Sagenelementen das historische Vorbild, das in den Kriegen Eudos von Aquitanien (im Epos Yon de Bordeaux) gegen Karl Martell (bzw. Karl den Großen) am Anfang des 8. Jahrhunderts gesucht wird. Das Epos schildert die Folgen des immer wieder auflodernden Hasses der Sippe Aimons gegen den Kaiser. Sein Neffe wird von Renaut beim Schachspiel erschlagen, und nun beginnt für den Helden der Erzählung ein Kriegs- und Fehdeleben, das sich von den Ardennen bis nach Toulouse, von Montauban bis Dortmund, von Jerusalem bis Köln abwickelt und über tausend Abenteuer, Kämpfe und Verwicklungen zu Sühne, Tod und Verklärung führt. In keiner Chanson de geste kann der epische Synkretismus und die Sagenverschmelzung so deutlich erkannt werden, wie im Gedicht von Renaut de Montauban, zu dessen Gestaltung sowohl Personen und Ereignisse der späten Merovingerzeit, als der heilige Reinwald von Dortmund, die Kreuzzüge, die Baugeschichte des Kölner Domes und unübersehbar mannigfaltige Sagenmotive beigetragen haben. Diese Fülle und Buntheit der Fabeln und Personen, die Wundertaten des Zauberers Maugis, die Rolle des klugen Rosses Bayard, der Zug ins heilige Land u. a. m. haben dem langen, aber unterhaltenden Gedicht überallhin eine dauernde Volkstümlichkeit gesichert.

Die Motive des Empörerepos waren zu dankbar, um rasch vergessen zu werden. Es bedurfte keiner seltenen Kunstgriffe, um eine Erzählung von Untaten rachesüchtiger Wüteriche abzurollen. Eine Laune eines vertrottelten Herrschers genügte, um die epische Maschinerie in Bewegung zu setzen. Deshalb bemächtigten sich ihrer in einem wenig ergiebigen Wettbewerb die Dichter der Nachblüte, denen die zyklische Abrundung der epischen Überlieferungen neue Aufgaben stellte. Die Hauptfigur dieses Kreises wurde im gleichnamigen Epos des vorgerückten 13. Jahrhunderts Doon de Mayence (APF), der aus einem läppischen Grunde der Todfeind Kaiser Karls wird und seinen Trotz auf seine Kinder, Erben und Anverwandten überträgt, wie das Epos Gaufrey und seine unbedeutenderen Verästelungen der Verfallzeit in breiter, aber zuweilen witziger und lebhafter Form erzählen.

4. KLEINERE GESTEN UND ZERSTREUTE EPEN

Die Chansons de geste waren durch ihren Erfolg, ihre Anzahl und Verbreitung so rasch als Gattung konstituiert, daß sie schon früh als dankbare volkstümliche Dichtungsart auch andere als historische, nationale, heroische, kriegerische oder politische Stoffe anzogen. Die bisher betrachteten Lieder lassen klar erkennen, daß das ursprüngliche epische Schema in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts durch die Einfügung romanhafter Elemente und Kunstgriffe eine reichere Gliederung und mithin eine gesteigerte Aufnahmefähigkeit gewann. Diese unbegrenzte Möglichkeit der Anpassung an verschiedenartige Stoffe sicherte der lockeren und künstlerisch anspruchsloseren Form des Volksepos eine zähe Existenz neben den vornehmeren Stilarten der erzählenden Literatur. Wie alle Gattungen des mittelalterlichen romanischen Schrifttums blieben auch die Chansons de geste im Formalismus und in den Konventionen des Aufbaues, der Episodik, des Erzählungsstiles, ihres Schmuck- und Flickwerkes stecken. Im Gegensatz zum höfischen Epos, zur Lyrik, zur lehrhaften Dichtung, die alle an bestimmte Lebensformen, Anschauungen und Aufgaben gebunden waren, sind es hier im wesentlichen rein literarische Bedingungen, die die Einheit der Gattung bei der Mannigfaltigkeit der Stoffe und Quellen bestimmen. Dies mag aus dem Umstand erklärt werden, daß die Chansons de geste von Anfang an, wie noch etwa die Heiligenlegenden, in dem Sinne Volksliteratur waren, daß sie sich unterschiedslos an die Gesamtheit der Poesie-Empfänglichen, und nicht allein an eine Elite von Poesie-Beflissenen wandten. Es ist aus diesen Dichtungen zu entnehmen, daß der Geistliche wie der Ritter, der Pilger wie der Abenteurer, der Krieger wie der Bürger in gleichem Maße von diesen Dingen und Klängen ergriffen, begeistert, entzückt oder irgendwie beeindruckt wurden. Die Dichter gehorchten also keiner besonderen Geschmacksrichtung und bestimmten auch keine solche, sondern dienten je nach Talent und Fertigkeit einer großen, eventuell geographisch, aber niemals ständisch begrenzten Gemeinschaft, deren Liebhabereien, Stimmungen und Interessen sie verwerteten, vertraten und ausnutzten.

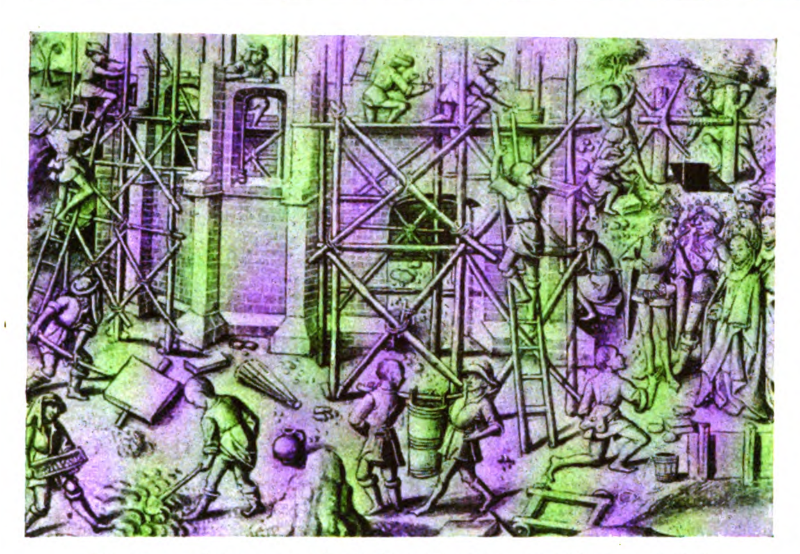


Infolgedessen nahmen sie unterschiedslos jeden Stoff auf, der sich in das beliebte, dehnbare und doch traditionsmäßig gefestigte Schema einfügen ließ: aus schriftlichen Quellen der geistlichen und weltlichen Geschichte, aus kirchlichen und historischen Sagen, aus bekannten Ereignissen oder verbreiteten Märchen, aus antiken Mythen und Reminiszenzen, aus literarischen und mündlichen Überlieferungen des Abend- und des Morgenlandes. Die zahlreichen Epen, die außerhalb der großen Gesten stehen, offenbaren diese Mannigfaltigkeit der Inspirationsquellen und die Verschmelzung heterogenster Stoffe und willkürlicher Erfindungen in einem geschlossenen Erzählungsstile. Diese Stileinheit darf aber nicht zur Annahme verleiten, daß der Ursprung und die Entwicklung der verschiedenen Chansons aus einem einzigen und bestimmten Vorgang erklärbar wären. Die kleineren Gesten und die zerstreuten Epen lassen den reichen Zufluß an Erzählungsmotiven deutlicher erkennen, als die entwickelteren Gruppen und Zyklen oder ihre an einzelne Personen, Sippen und Typen gebundenen Denkmäler.

Am frühesten ergeht sich in solchen Kombinationen der Dichter von Amis et Amiles (herausgeg. von K. Hofmann, 2 A. 1882), der die hagiographische Legende ihrer opferfreudigen Freundschaft sehr wirkungsvoll in eine epische und historische Szenerie versetzte. Es ist die Geschichte zweier einander zum Verwechseln ähnlicher, gleichaltriger Edelleute, die sich aus gefahrvollen Lagen gegenseitig durch Rollenvertauschung retten: Ami tritt unerkannt an Stelle Amiles, als dieser seine Verführung der Kaisertochter Bellissent im Zweikampfe rechtfertigen soll, während Amile sich als vermeintlich rechtmäßiger Herrscher im Schlosse seines Freundes zu Blaye niederläßt und dort den heimkehrenden Freund in keuschem Zusammenleben mit dessen Gattin abwartet. Ami führt ihm Bellissent nach einer Scheinehe mit ihr zu, aber als Strafe für diese Verletzung des Ehesakramentes wird er vom Aussatz befallen. Sein Freund opfert beide Söhne, um ihn mit ihrem Blute von der Krankheit zu heilen. Ein Wunder gibt den beiden Knaben nach Amis Heilung das Leben wieder. Die schwergeprüften Freunde unternehmen eine Wallfahrt ins heilige Land und sterben gleichzeitig auf der Rückkehr in die Heimat in der lombardischen Stadt Mortara, wo ihre Gräber als heilige Stätten verehrt werden.

Selbst eine so dürftige Inhaltsangabe läßt erkennen, wie stark dieses interessante Epos von den übrigen abweicht. Sein poetischer Schwerpunkt liegt nicht in Kampfhandlungen, sondern in spannenden pathetischen und heiklen Situationen, die der Dichter zu seelischen Konflikten und zu dramatischen Szenen auszubauen versteht. Hier walten mildere Töne und ein erbaulicher Sinn vor, die den geistlichen Ursprung des Gedichtes deutlich offenbaren. Es existieren in der Tat zwei im Mittelalter verbreitete lateinische Darstellungen der Sage, deren bekanntere um die Wende des 12. Jahrhunderts Rudolf Tortarius in gereimten Distichen verfaßte. Ob ihr eine französische Dichtung, etwa im Stile des Alexiusliedes, voranging, ist nicht zu ermitteln. Das Lied von Amis und Amiles liegt uns in einer nicht genau datierbaren, aber immerhin um viele Jahrzehnte jüngeren Fassung vor, die sich mit einer Fülle sagenhafter Elemente verschiedenen Ursprungs bereichert und mit einer geschickten Verwertung kosmopolitischen Folklores das mittelalterliche Gegenstück zu den klassischen Freundschaftssagen des Pylades und Orestes, des Euryalus und Nisus schuf.

Einer so herzbewegenden Geschichte konnte der Erfolg nicht versagt bleiben. Er ist erkennbar an den Anspielungen der Epen von Ogier dem Dänen (s. o.) und Huon de Bordeaux (s. u.), aus der Legenda Aurea und aus dem Kulte der heiligen Amicus und Amelius in Mortara. Es schien deshalb eine aussichtsreiche Aufgabe, das Gedicht aus seiner Isolierung zu bringen. Ihm wurde, wie es scheint, zu Beginn des 13. Jahrhunderts eine genealogische Ergänzung im Epos von Jourdain de Blaivies beigegeben, dessen literarhistorisches Interesse im wesentlichen in der ziemlich treuen Verwertung des spätlateinischen Romans von Apollonius von Tyrus (s. u.) liegt. Diese phantastische Geschichte, die im Pantheon des Gottfried von Viterbo einen historischen Anstrich erhalten hatte, eignete sich zur epischen Gestaltung durch den



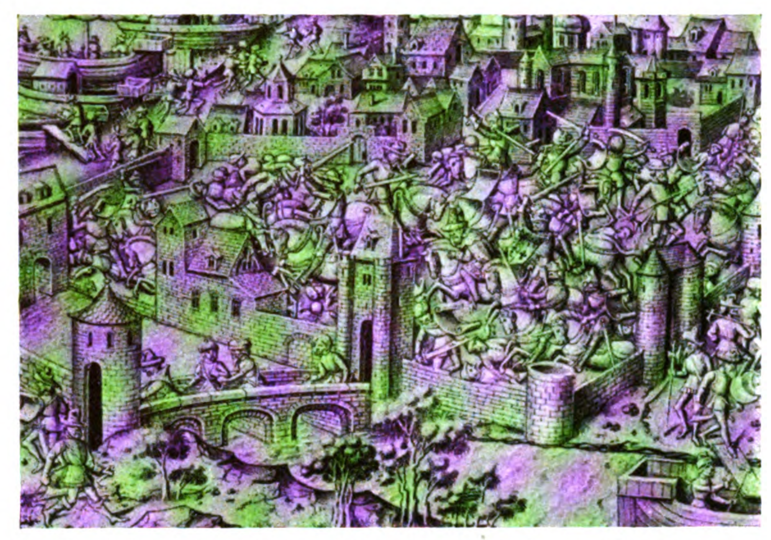
34. Bau einer von Karl dem Großen gestifteten Abtei. (Chroniques et Conquestes de Charlemagne, 1460. Faksimile von J. van den Gheyn.)

Reichtum an spannenden Episoden, an Abenteuern zu Wasser und zu Lande, an gewagten und verblüffenden Situationen, an idyllischen und dramatischen Zügen. Diese Kontamination der Chanson de geste mit dem hellenistischen Roman ist ein charakteristisches Zugeständnis an eine literarische Mode, deren Einfluß in der gesamten epischen Poesie des Spätmittelalters zu verfolgen ist, und die ihren echtesten Ausdruck in der Bearbeitung byzantinischer Stoffe und Romane gefunden hat.

Durch diese Aufnahme exotischer und gattungsfremder Stoffe und Motive wachsen sich diese zerstreuten Epen und Gesten zu Mischformen aus, die als Ableger herrschender Stile nur geringes Interesse erwecken. Aye d'Avignon, Guy de Nanteuil mit seinen zyklischen Ergänzungen, Parise la Duchesse, Gaufrey, Doon l'Alemant u. a. sind ferner Dichtungen aus der epischen Spätzeit, in welchen die literarischen Motive des Abenteuerromans sich mit den typischen Formen der Chansons de geste und mit Märchenstoffen verschiedenen Ursprungs verbinden. Größeren Erfolges erfreuten sich die Epen der sogenannten Geste de Saint-Gilles (d. h. Aiol et Mirabel und Elie de St. Gilles), Florence de Rome mit stärkerem orientalischen Einschlag, Huon de Bordeaux mit der berühmten Oberon-Episode und der überraschenden Verwertung uralter keltischer und germanischer Mythen im wechselvollen Rahmen orientalischen Zaubers und ritterlicher Phantastik. Dieser lebhaften Erzählung läßt sich das in drei Fassungen erhaltene Epos von Bueve de Hantone (herausgeg. von Stimming, Bibl. Normann. 7 und in der Sammlung der Gesellsch. für roman. Literatur) anreihen, das in der unübersehbaren Wirrnis seiner Episoden zu einer unerschöpflichen Fundgrube folkloristischer, mythischer und sagenhafter Motive des Abendlandes geworden ist. Diesem Wust willkürlich verknüpfter Stoffe verdankt das umfangreiche Gedicht seine Volkstümlichkeit, die besonders in Italien noch Jahrhunderte währte.

Alle diese sagengeschichtlich interessanten Gedichte sind literargeschichtlich eher als Masse, denn als Denkmäler epischer Poesie beachtenswert. Die Fülle dieses ganz weltlichen Unterhaltungsstoffes ist imponierend und gerade bei seiner künstlerischen Verflachung ein vielgestaltiges Dokument der literarischen Frenesie des 13. Jahrhunderts, die alle Klassen und Völker in einem ungezügelten Bildungs- und Dichtungseifer vereinigt. In dieser lockeren Form wird die Chanson de geste jedem Geschmacke gerecht, und sie beseitigt durch Aufgabe jeder Tendenz die Schranken der Gesinnung und der Überlieferung, die früher ihren Charakter bestimmten und erhielten. Sie vermittelt in dieser Gestalt unterschiedslos und überallhin den Schauer historischer und exotischer Fernen, das Gaukelbild des Raubrittertums, den Zauber der Märchenwelt, die Ideale von Ritterlichkeit, Edelmut und Opfersinn, die Kriegslust und die Freude an Abenteuerlichkeit, den Haß gegen alles Böse und Verkehrte, das sich im Unglauben, in Auflehnung, Verrat und Schändlichkeit äußert. Das Volksepos ist eindeutig und wie die meisten Gattungen der vulgären Literatur frei von lehrhaften Absichten und priesterlicher

Moral. Vom religiösen Eifer, der alle Erscheinungen der mittelalterlichen Welt beherrscht, hat es im Verlaufe seiner Entwicklung kaum mehr als landläufige Konventionen bewahrt und auch diesen nur einen untergeordneten Platz in der Fülle der Stoffe und Einfälle überlassen. Es löst sich in dieser seiner Spätzeit in Volksbelletristik auf und verwertet aus verschiedenen Quellen alles, was sich für eine solche Zurichtung eignet.



35. Kampf der Christen und Sarazenen um Rom. (Chroniques et Conquestes de Charlemagne, 1460, Faksimile von J. van den Gheyn.)

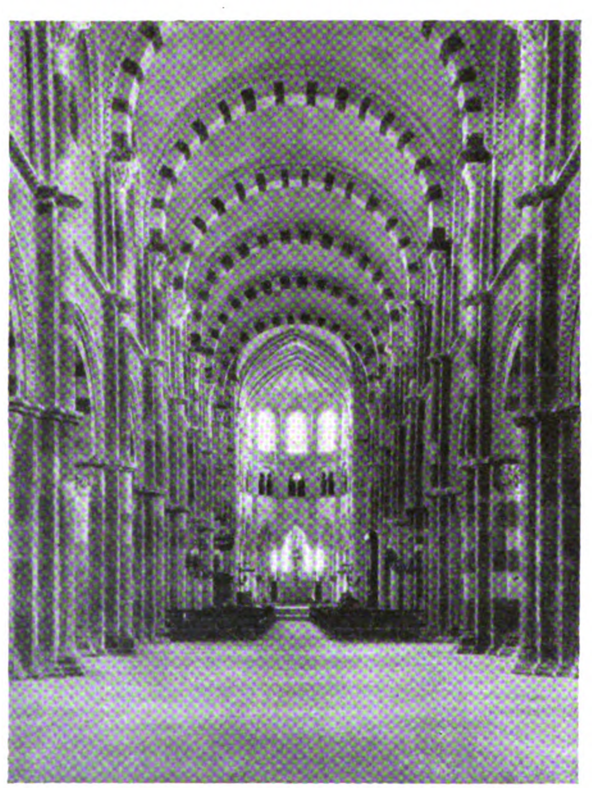
Das interessanteste Phänomen wird von der Kreuzzugsgeste geboten. Ihre Denkmäler haben mit den Reimchroniken oder mit der vulgärsprachlichen Geschichtsschreibung der Kreuzzüge nichts zu tun. Diese erwächst, wie man noch sehen wird, aus publizistischen Bedürfnissen, die anderen aus dynastischen oder lehrhaften Interessen. In den ältesten Heldenepen ist der Geist des Kreuzzuges überall spürbar, ohne daß seine Ereignisse erwähnt werden; in den Kreuzzugsepen sind die historischen Fakten bloß Ausgangspunkt für epische Episodik literarischen Stiles und für willkürliche Ergänzungen phantastischer Art. Dies gilt ausnahmslos für die erhaltenen Dichtungen, die als bloße Umarbeitungen Graindors de Douai gelten, aber (wie ihre in Bruchstücken erhaltenen älteren Vorbilder) den lateinischen Chroniken das epische Gerüst entnehmen. Die Chanson d'Antioche und die Chanson de Jerusalem dieses Dichters folgen im allgemeinen den geschichtlichen Begebenheiten und erschöpfen sich in der Schilderung der Schlachten und der Wunder, von Peter des Einsiedlers vermeintlicher Wallfahrt zum heiligen Grabe bis zur Wahl Gottfrieds von Bouillon zum König von Jerusalem. Es entspricht weniger dem Charakter des Heldenepos, als seiner soziologischen Ubiquität, daß der Dichter den Anteil der kleinen Leute an der Eroberung des heiligen Landes besonders herausstreicht und ihre Leistungen ebenso heroisiert, wie die der Ritterschaft und der geistlichen Führer. Vielleicht ist dies ein Symptom des erstarkten Geltungsbewußtseins des Bürgertums und der Bewegungen des Proletariats, die im 13. Jahrhundert die Hegemonie des Ritterstandes zu erschüttern drohen; denn gerade die Chansons de geste dieser Epoche verzeichnen als einzige literarische Gattung die Ansprüche und die Anmaßungen der „bourgeois" und der „vilains", entweder um sie im Sinne der Ritterschaft zu verhöhnen oder um sie zu unterstützen.

Im übrigen gibt es in diesen Epen kaum andere Episoden, die ihren monotonen Bericht der Wunder und Schlachten unterbrechen. Diesem Mangel half der Dichter ab, indem er mit geringem Verständnis für die Kunst der Übergänge eine phantastische Ergänzung (Li Captif, d. h. die Gefangenen) nach dem romanhaften Geschmack seiner Zeitgenossen zwischen die historischen Epen einschob und einige seiner Kreuzzugshelden im Kampfe mit Werwölfen, Teufeln, Drachen und Ungeheuern vorführte.

Der heroische Geist der früheren Geschlechter löste sich entweder in positiver Realistik oder in abenteuerlichem Spiele auf. Deshalb bemächtigte sich solch spukhafte Phantastik gar bald auch der Kreuzzugshelden. Überraschend, aber älter als die Gedichte selbst, ist die Verknüpfung der Genealogie Gottfrieds von Bouillon mit der Sage vom Schwanenritter im Chevalier au cygne (herausgeg. von Hippeau, Paris 1874/78), in den Enfances Godefroy (das.) und in der märchenhaften Erweiterung dieses Motivs, die nach der Mutter der Schwanenkinder Elioxe genannt wird. Hiermit löst sich die Gattung der Chanson de geste in ein verschwom-

menes poetisches Gebilde auf, das die Fabel- und Wundersucht nicht mehr zu meistern vermag. Ein jovialer Poet des 14. Jahrhunderts führte noch einen späteren König von Jerusalem unter dem Namen Baudouin de Sébourc (APF) als Helden und Gaukler in diese schattenhafte epische Welt ein, die er mit tollen Streichen und wilden Taten derb und spöttisch zu beleben versuchte. Hier erscheint das nationale Epos in seiner letzten Verwandlung. Obwohl schon lange wesenlos, hielt es noch niemand für tot. Mit immer wilderer Steigerung der ungereimten Wahnphantastik, mit immer derberen Plattitüden und gröberer Drastik, und hauptsächlich mit der Schwatzhaftigkeit der Jahrmarktspoesie waren seine alten und jüngeren Stoffe immer wieder für ein dankbares und duldsames Publikum zu beleben. Von der Anspruchslosigkeit und Unwissenheit eines kritiklosen, aber immer unersättlicher werdenden Volkes angetrieben, haben geschäftige Poeten noch lange die Überlieferung dieses Genres fortgesetzt, ihm sogar Ereignisse der Zeitgeschichte anvertraut, die sich nach ihrer Meinung für solche epische Zurichtung eigneten. Und als die Kunst des Lesens aufhörte, ein Privileg der Gebildetesten zu sein, lösten sich die Chansons de geste, wie andere Denkmäler mittelalterlicher Poesie, in kunstlose Prosa auf, deren Erzeugnisse ein neues und immer größeres Publikum fanden.

Es ist natürlich unmöglich, diesen nachträglichen Machwerken und Kompilationen ein Interesse abzugewinnen. Ihr Wert liegt in der Kontinuität, die die Wandlung der Stile und des Geschmacks, die soziologischen Verschiebungen der Gattung und die Ausbreitung der Fabeln über ganz Europa zu verfolgen gestatten. Auf ihren gewundenen Pfaden gelangt man zu den wunderlichen und farbenprächtigen Kompilationen spätmittelalterlicher, besonders burgundischer Historiographen, in die poetischen Wunderwelten des Orlando Furioso und in die barocke Farben- und Gefühlssphäre der Gerusalemme Liberata.



36. Die Abteikirche von Vézelay, 12. Jahrh.
(Nach Hürliman, Frankreich.)

5. DAS HELDENEPOS DER ROMANEN

Außerhalb Frankreichs wurden diese Helden, Stoffe und Denkmäler nicht als verklärter und leidenschaftlicher Ausdruck einer nationalen Geschichte, sondern meist als eine Abart des Abenteuerepos rezipiert. Die Richtlinien der Erfindung neuer Themen und der Verwandlung der alten waren alle schon im französischen Epos gegeben. Die Epigonen der Chansons de geste sind im wesentlichen als Zeugnisse der Hegemonie Frankreichs in der romanischen Welt und der poetischen Gemeinschaft der lateinischen Nationen zu werten. Selten verrät sich in ihnen eine nationale Inspiration, eine formale Selbständigkeit, eine wirklich originelle Anpassung poetischer Schemen an eigene heroische Motive.

Zahlreiche Anspielungen in den Gedichten der occitanischen Trobadors legen Zeug-



nis ab für die Vertrautheit der südlichen Reiche mit den epischen Helden der nordfranzösischen Gebiete. Gemeinsamkeit politischer Schicksale, höfische Verbindungen, Ordensgemeinschaften, Handels- und Wallfahrtsstraßen verschafften ihnen rasch eine zähe Volkstümlichkeit, die durch die in den südlichen Grenzmarken spielenden Episoden der meisten Epen vorbereitet und aufrechterhalten wurde. Unter den zum größten Teil nur fragmentarisch erhaltenen und indirekt bekannten Übertragungen und Umarbeitungen französischer Lieder zeichnet sich durch Originalität des Ausdrucks und durch Großzügigkeit des Aufbaues das Epos von Girard de Roussillon aus, das noch im 12. Jahrhundert in nord-limousinischem Gebiete und in einer einzigartigen Mischsprache nach einem burgundischen Original gedichtet wurde. Hier erhält die politische und religiöse Schicksalsgemeinschaft Großfrankreichs den beredtesten Ausdruck. Denn die Schilderung des Kampfes zwischen Karl Martell (eigentlich Karl der Kahle) und seinem Vasallen Girart de Roussillon (eigentlich der historische Graf Girard von Vienne aus dem 9. Jahrhundert) präludiert der Gründungsgeschichte der berühmten Abteien von Pothières und Vézelay in Burgund, deren Erinnerung von den Mönchen mit besonderem Eifer gepflegt wurde. Das bewegte, für die Kultur des 12. Jahrhunderts außerordentlich kennzeichnende Gedicht hat zusammen mit einer lateinischen Biographie des Helden und seiner Gattin Berte zur Heranbildung der poetischen Geschichte Karl Martells wesentlich beigetragen, wie die aus dem 15. Jahrhundert stammende burgundische Chronik in ihrem Stile und in ihrem reichen Miniaturenschmuck erweist.



37. Renaut de Montauban und Berte gelangen als Flüchtlinge an den französischen Hof. (Aus „Histoire de Charles Martel", Ms. von Brüssel, herausgeg. von J. van den Gheyn.)

Die Vertrautheit mit den französischen Vorbildern hat zwei Dichter zu einer poetisch bedeutsamen und geschichtlich wertvollen Schilderung des Albigenserkrieges von 1207 bis 1219 veranlaßt, die sich weit über die gewöhnlichen Schemen des Epos erhebt. Diese Chanson de la Croisade, von Guilhem de Tudèle und einem unbekannten Dichter unter dem unmittelbaren Eindruck der Ereignisse geschrieben, zeigt besonders im wertvolleren zweiten Teile (v. 2769—9578) eine glückliche Vermischung von Historie und Epopöe, von Berichttreue und Publizistik, von gebändigter Leidenschaft und dichterischem Schwung. Diese zuweilen festliche, immer stimmungsvolle und feierliche Umrahmung der grausamen Bilder jenes Feldzuges von Fanatikern und Räubern gegen vermeintlich abtrünnige Brüder wirkt noch erschütternd und verrät die Hand eines Meisters beschreibender Poesie. Ob wir in ihm den Dichter provenzalischer Rügelieder Peire Cardinal zu erkennen haben, wird von Karl Voßler bezweifelt. Man sieht aus seinem Gedichte, daß die epische Gestaltung der Ereignisse ihren Charakter nicht landläufigen Schemen, sondern den Erlebnissen selbst verdankt, was im allgemeinen in dieser Dichtung selten geschieht. Dieses Epos ist das einzige Dokument einer den Albigensern freundlichen Gesinnung, das den parteiischen Berichten der Gegner entgegengestellt werden kann.



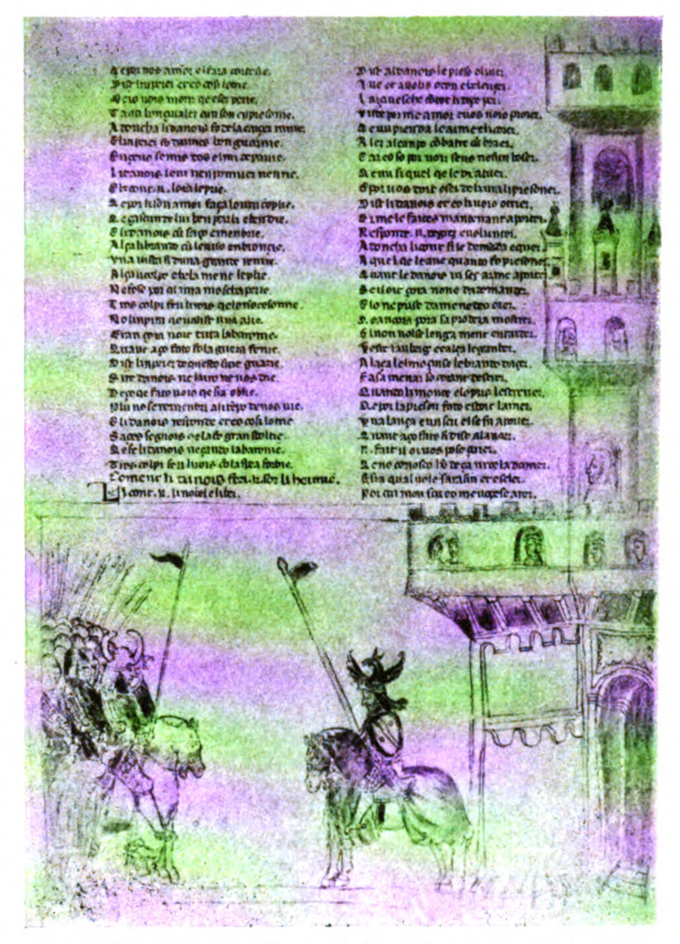
38. Seite a. d. Handschrift der „Entrée d'Espagne" in Venedig. (Aus La Bibliofilia, Vol. XV.)

Ausgaben und Monographien über die provenzalische Nachblüte des altfranzösischen Heldenepos in J. Anglades Hist. sommaire des litt. méridion. Kap. VIII. Ältere Liter. in den zit. Hand- und Lehrbüchern. Zur Chans. de la Croisade vgl. auch K. Voßler, Peire Cardinal, Sitzungsber. d. Bayr. Akad. d. Wiss. München 1916, Kap. IV.

In Spanien, wo — wie bereits gesagt — französische Sitte und Dichtung früh Eingang und Bürgerrecht erhalten hatten, wiederholt sich das für das occitanische Sprachgebiet gekennzeichnete Phänomen. Ein Fragment eines Epos von Roncesvalles (von R. Menéndez Pidal in Rev. de filol. espan. 1917 publiziert), zeigt eine hispanisierte Wiedergabe des Rolandsliedes aus dem 13. Jahrhundert, während das zwischen 1250 und 1271 entstandene Poema de Fernan González (u.a. von Carroll Marden, Baltimore 1904 herausgegeben) eine Anpassung der Stilart französischer Chansons de geste an nationalspanische Ereignisse und Motive darstellt. Es ist die im Versmaß des „mester de clerecia" gedichtete poetische Geschichte des Helden der Wiedereroberung von Castilien, eher klerikal als national gestaltet und mit gelehrten oder moralischen Exkursen geschmückt, die den mönchischen Ursprung des Epos verraten. Entschlossener als die übrigen romanischen Völker haben die Spanier den historischen Bericht in Prosa dem dichterischen vorgezogen, so daß die Fortentwicklung des Epos eher in den Chroniken des 13. und 14. Jahrhunderts, als in den spärlichen poetischen Fragmenten zu erkennen ist.

Eine weniger selbständige, aber interessantere und üppigere Nachblüte erlebten die französischen Gestes in Italien. Trotz der passiven Anteilnahme der Italiener an den Weltereignissen des Mittelalters, trotz ihrer energischen Abwehr fremder Eindringlinge, ist die Halbinsel bis weit ins 13. Jahrhundert eine französische Kulturprovinz, die sich mit wahrer Lust und zäher Mitwirkung den transalpinen literarischen Moden hingibt. Ihre Träger und Förderer waren im wesentlichen die norditalienischen Höfe und die schon bürgerlich regen Städte, durch welche der europäische Handel, der Strom der Wallfahrer, die Fürsten, Diplomaten und Heere von Norden nach Süden, von Westen nach Osten zogen. In ihrem Gefolge müssen schon früh französische Sänger tief ins Land gekommen sein, denn eine Inschrift von Nepi bei Rom aus dem Jahre 1131 weist auf Ganelons „turpissimam mortem" in offenbarem Anschluß an das Rolandslied hin. Von da an wuchs die Volkstümlichkeit historischer und Fabelhelden aus dem karolingischen Kreise rasch empor und erhält sich in lückenloser Folge literarisch, sagenhaft und ikonographisch bis zum heutigen Tage in stets siegreichem Wettbewerb mit allen anderen epischen Stoffen und Motiven. Gleichzeitig bereicherten fromme Siedlungen auf den großen

Pilgerstraßen den französischen Sagenkreis, der im Chronicon Novalicense aus dem 11. Jahrhundert in der Nähe von Susa in Piemont stark ausgebildet erscheint, während Heiligengräber und Mosaiken bis Rom und Brindisi neue epische Erfindungen und Kombinationen inspirierten. Der starke Anteil Italiens an der karolingischen Legendenbildung, die symbolische Aktualität des Kaisers im Streite zwischen Reich und Kirche, die Erinnerung an zahlreiche Stiftungen und Privilegien, die auf Karl zurückgingen, mögen in den Kreisen der Gebildeteren und der Bereisten den Ruhm seiner Taten und Helden erhalten haben. Die Pilger wanderten auf Rolands Spuren. Italien hatte so stark die fremden epischen Gestalten annektiert, daß man in der Grotte von Sutri die Geburtsstätte Rolands erblickte. Doch hat sich dieser Schatz franko-italienischer Sagen erst spät und lediglich in den politischen und sprachlichen Grenzgebieten des Nordens literarisch entwickelt. Die politische und kulturelle Dezentralisierung Italiens isolierte diese Gegenden und die gallo-italischen Mundarten von den Brennpunkten einer nationalen Kultur. Das Bewußtsein einer geistigen Einheit entwickelte sich erst im Zeitalter der Renaissance, ohne die lokalen Überlieferungen von Poesie und Kunst jemals ganz zu unterdrücken. Bis in Dantes Zeiten und sogar über diese hinaus waren Latein und Französisch die politische bzw. die gelehrte und literarische Einheitssprache. Dante drückte eine allgemeine Überzeugung aus als er in seinem Traktate über die Vulgärsprache (§ 10) die literarische Vorherrschaft des Französischen in Italien „propter faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem" anerkannte. Es ist deshalb erklärlich, daß die ihm verwandteren Mundarten des Nordens den stärksten Zusammenhang mit der französischen Literatur aufweisen. Durch bewußte Angleichung der mundartlichen an die literarischen Sprachformen wurden Mischsprachen gebildet, die ein Sinnbild der geistigen Abhängigkeit, aber auch ein Anzeichen einer starken Anteilnahme aller Schichten an den epischen Schicksalen und poetischen Formen der Franzosen ist. Die franko-venezianische, franko-lombardische Poesie des 13. und 14. Jahrhunderts ist vielleicht entschiedener eine Volksdichtung, als die französische in ihrem eigenen Lande; denn ihre Denkmäler bildeten im wesentlichen das Répertoire der italienischen Bänkelsänger, die den Ruhm Karls und seiner Paladine zur Unterhaltung des Marktpublikums und aller Müßiggänger in einer zwar barbarischen, aber ehrlichen Form verkündeten.



39. Seite aus der Handschrift der „Geste Francor" von Venedig, 14. Jahrh.

Abgesehen von bloßen Abschriften und Übersetzungen französischer Chansons in eine solche Mischsprache, interessieren im wesentlichen die italienischen Ergänzungen und Erfindungen, die das schon reiche Bild epischer Legenden ergänzen und abrunden. Die berühmte Handschrift XIII der Biblioteca Marciana in Venedig umfaßt einen ganzen Zyklus der poetischen Geschichte Karls und seiner Helden mit treuer Verwertung der althergebrachten Motive, aber mit selbständigen Ergänzungen, die dann in der italienischen Volksepik und in ihrer literarischen Hochblüte eine originelle Gestaltung erfuhren. Die Chansons von Berta und von Macaire (APF), sehr roh in Sprache und Metrik, zeigen bereits ein Streben nach Selbständigkeit der zyklischen und episodischen Verknüpfung, während die Entrée d'Espagne eines unbekannten Dichters, von Niccolò da Verona im 14. Jahrhundert ergänzt, auf diesem provinziellen Gebiete der Poesie eine stärkere dichterische Individualität in Erfindung und Darstellung verrät. Freilich können die literargeschichtlichen Interessen für diese immer epigonische und rohe Dichtung nur periphere sein, besonders da diese ihre Hochblüte das Zeitalter Petrarcas und Boccaccios überdauert. Aber ihre weitere Entwicklung führt nach Toskana, wo sie edlere sprachliche und dichterische Formen erhielt. Im 15. Jahrhundert, mitten unter humanistischen Studien und Umwälzungen, werden in Florenz die epischen Legenden der franko-italienischen Überlieferungen in kunstvolle Prosa und in lebendige Stanzen gegossen; sie wetteifern an Volkstümlichkeit und Beliebtheit mit der gesamten höfischen und gelehrten Poesie dieser großen Zeit. Das Vermächtnis der mittelalterlichen Welt hat sich niemals verbraucht. Pulci und Ariost, zahllose gedruckte und geschmückte kleine Epen, unermüdliche Nacherzählungen berühmter Episoden und Erfindungen ihres Stiles haben es als ein eigentümliches Symptom italienischer Kultur auch in der Epoche ihrer größten Selbständigkeit lebendig erhalten.

Literatur in den ob. angegeb. Nachschlagewerken und Monographien. Dazu noch Pio Rajna, Le Fonti dell' Orlando Furioso, Firenze, 2, ed. 1900, und G. Bertoni, Lod. Ariosto e la Rinascenza a Ferrara, Modena 1920.

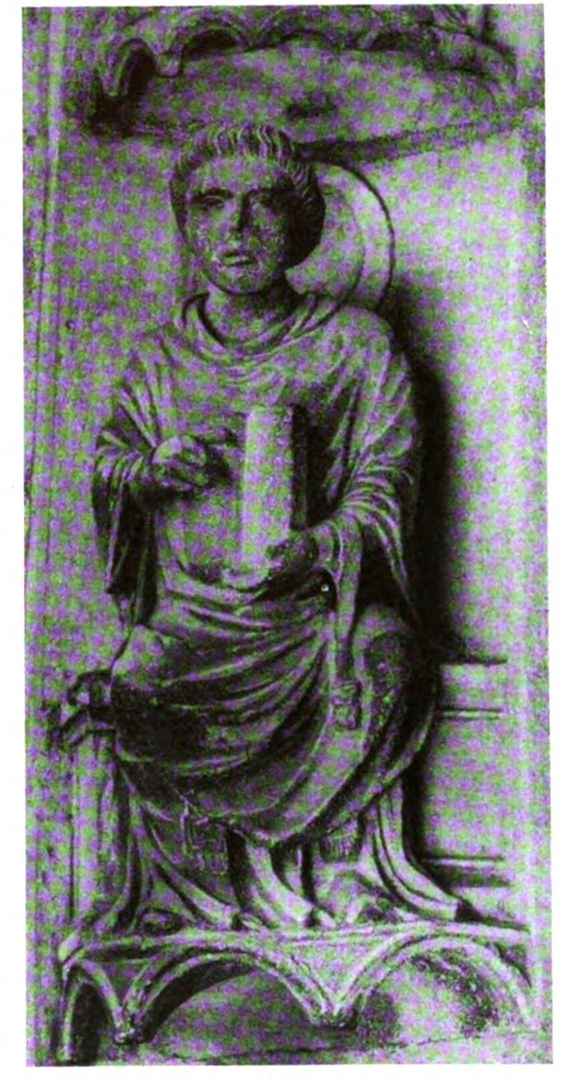
IV. DAS LITERARISCHE EPOS

Es besteht gegenwärtig, im wesentlichen bei französischen Forschern, die Neigung, die alten Klassifikationen der epischen Literatur des Mittelalters zu verwischen und ihre bedeutendsten Erscheinungen auf einen gemeinsamen aristokratischen und gelehrten Ursprung zurückzuführen. Das sogenannte nationale und das höfische Epos wären demnach nur stofflich und formal abweichende Aspekte des Abenteuerromans, dessen Wesen von den Idealen der Vornehmen und dessen Inspiration von den lateinischen Vorbildern der Antike und des Mittelalters bestimmt worden wären.

Unsere Analyse der Chansons de geste und die Verwandlung des literarischen Begriffes des Volksepos in einen soziologischen führen indessen zur Bestätigung der schon auf die Dichter des 12. und des 13. Jahrhunderts zurückgehenden Einteilung der epischen Literatur. Wenn Christian von Troyes kurz nach 1160 in seinem ersten Roman mit einigem Spott auf die Chansons de geste hindeutet (Erec v. 6925ff., 6679ff.), und wenn der Dichter der zweiten Branche des Roman du Renart sie den vornehmeren Arten des Epos in Verbindung mit den gröberen Fabliaux gegenüberstellt, so verraten sie ein klares, in der eigenen Betätigung gereiftes literarisches Bewußtsein. Jean Bodel, der ein Jahrhundert später die Leistungen der Meister und Epigonen dieser ganzen Literatur übersah, konnte in den oft zitierten Versen seines Sachsenliedes die „eitlen und gefälligen bretonischen Erzählungen von den weisen und ernsten römischen Ursprungs und den weitverbreiteten national-französischen" unterscheiden.



Chronologisch betrachtet ist die Reihenfolge dieser drei Klassen epischer Poesie gerade umgekehrt, wenn auch die Perioden ihrer Blüte sehr nahe beieinander liegen. Diese zeitliche Übereinstimmung bedingt ihre relative Verwandtschaft; denn alle diese Gedichte stehen als Manifestationen des herrschenden epischen Geistes ihrer Zeit, trotz aller Verschiedenheiten der Stoffe, der Struktur und des Stiles, in unverkennbarem Zusammenhang. Jean Bodels Unterscheidungen bestehen sonst zu Recht; sie treffen genau den Gehalt und das Wesen der einzelnen Dichtungsgruppen, die bei allen ihren Wandlungen ihre Selbständigkeit bewahrten. Die Chansons de geste stellen in ihrer Gesamtheit die poetische Geschichte der werdenden französischen Nation dar. Sie hatten kaum ihre Hochblüte erreicht, als neue und fremde Motive zu den alten und einheimischen traten, um der noch frischen Phantasie neue Formen und Ziele zu geben. Ihr Gehalt läßt ihren Ursprung erkennen. Die antiken Sagen und Mythen, die ziemlich unvermittelt in langen Dichtungen von eigentümlichem Tone ihre Wiederbelebung in der Volkssprache erfuhren und um die Mitte des 12. Jahrhunderts ihre neue literarische Fixierung erhielten, wurzeln in den Kenntnissen der Gelehrten und durchbrachen kaum die Grenzen der gebildeten Welt, deren Anschauungen sie vertraten, und deren Kunstsinn sie verwirklichten. Die Gestalten der Sagen von Theben und Troja, die mythischen und historischen Schöpfer der antiken Welt, Aeneas, Alexander, Julius Caesar, erstiegen aus den alten und neueren Geschichtsquellen, aus den Fabelbüchern und Gedichten in einer mittelalterlichen Travestie, als Symbole und Idealbilder höfischer Vollendung, kriegerischer Tüchtigkeit und politischer Macht. Sie erscheinen nicht als Helden oder Märtyrer, wie die historischen oder sagenhaften Figuren der älteren Chansons de geste, sondern als Ritter und Abenteurer, d. h. in der stilisierten, glanzvollen und weltlicheren Gestalt des höfischen Heldentums, das sie vorbildlich repräsentieren. Dieser verwandtschaftliche Gegensatz von Held und Ritter charakterisiert die sich ablösenden Richtungen des epischen Empfindens. Es ist nicht mehr allein das Draufgängertum kriegerischer Hybris, das den Dichter inspiriert, sondern die notwendige Pflichterfüllung hierarchisch, eidlich und an die Begriffe von Ehre und Anstand gebundener Kämpfer. Sein Werk ist nicht für den öffentlichen Vortrag, also für ein gemischtes und anonymes Publikum geschaffen, sondern für besinnliche Lektüre im engeren Kreise einer poesieempfindlichen



40. Ein Kleriker. Kathedrale zu Chartres, 13. Jahrh. (Nach Houvet.)



41. Ein Ritter, Kathedrale zu Chartres, 13. Jahrh. (Nach Houvet.)

Elite, in deren privatem Umfange die Frau herrscht, deren Lebensformen von festen Konventionen bestimmt sind, und deren öffentliches Auftreten bereits die Formen eines Zeremoniells angenommen hatte. So entwickelt sich die Poesie rasch und entschieden zu einer Selbstbespiegelung und Verherrlichung einer exklusiven Gesellschaft, die sich in einem wechselvollen Rahmen von Geschichte und Fabel neugierig, befriedigt oder sehnsüchtig betrachtet. Sie verwandelt die historische und mythische Vergangenheit nach ihrem Ebenbilde zu einem grenzenlosen Schauplatz ritterlicher Tugenden und abenteuerlicher Wunderdinge. Hierzu erschlossen ihr gelehrte Dichter die antike Welt, freilich nicht, wie man heute zuweilen anzunehmen geneigt ist, in einem Anflug humanistischer Begeisterung, sondern ganz im Geiste und mit den Absichten der mittelalterlichen Bildung. Diese betrachtete das Altertum nicht nach dem Eigenwert seiner Hervorbringungen, strebte nicht nach Erneuerung von Wissen und Gesittung unter antiker Führung, fühlte keine Sehnsucht nach ihrer Erlösung vom Gewohnten und Ererbten, sondern sie paßte das Brauchbare der literarischen Vergangenheit dem eigenen Wesen und Wissen an, unbekümmert ihrer historischen Bindungen und Bedingungen.

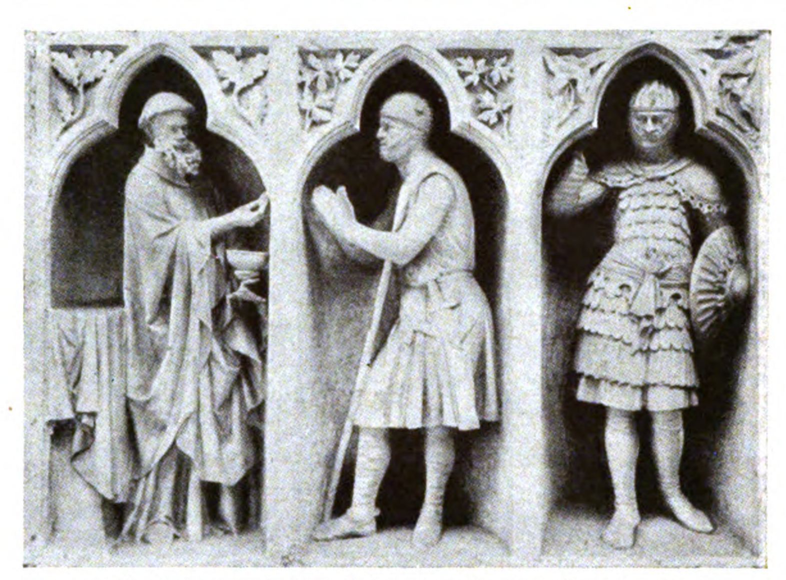
Zweifellos war die Eindringung antiker Motive, Stoffe und Namen in die beschränkte Bildungssphäre kultivierter Laien ein populärer Reflex der gelehrten Beschäftigung mit antiken Dingen, die um die Wende des 11. zum 12. Jahrhundert der geistigen Verwilderung früherer Epochen Einhalt tat. Je zahlreicher und eifriger die Lehrer und Lernenden in den Schulen von Chartres, Orléans und Tours wurden, desto bekannter und anziehender wurden die antiken Autoren, die dort schon damals als Höhepunkt poetischer Vollendung und als Spender ewiger Weisheit galten. Diese noch örtlich beschränkte, aber intensive Zuwendung der gelehrten Neigungen zu den bedeutendsten römischen Dichtern, Historikern, Rhetoren und Sammlern präludiert dem allgemeineren großen Bildungseifer der folgenden Jahrhunderte, in deren Ablauf ein wesentlicher Teil des antiken Schrifttums rezipiert wurde, und eine neulateinische Dichtung in großem Umfange mit verfeinertem Formsinne entstand.

Diese Auferstehung der antiken Welt unter Gelehrten und Liebhabern sprengte aber nicht die bestehenden Anschauungen und veranlaßte keine Umformung ihrer Grundsätze, keine Wandlung herrschender Gefühls- und Denkgewohnheiten. Das kirchlich oder theologisch fundierte Gefüge der mittelalterlichen Kultur erfuhr durch das Eindringen heidnischer Einflüsse keine Erschütterung. Nicht allein, weil starke Strömungen und Persönlichkeiten gegen sie kämpften, sondern weil ein ernster und tiefer Gedanke sie rechtfertigte und adelte. War der immer wieder angeführte Grundsatz des hl. Hieronymus über bedingte Duldung heidnischer Bildung im christlichen Wissen zugleich ein Argument gegen Argwohn und Widerspruch und ein Ansporn zur Beschäftigung mit antiken Autoren, so wurde diese in noch stärkerem Maße von der alten und allgemein gültigen Auffassung gefördert, daß die heidnische Welt die gottgewollte Vorbereitung der christlichen Herrschaft gewesen sei. Dieser patristisch geheiligte, dogmatisch gefestigte und scholastisch begründete Maßstab der Beurteilung heidnischer Vergangenheit hielt durch das ganze Mittelalter in verschiedener Intensität und in bestimmter Auswahl das Interesse für ihre Dichter und Denker wach. Sie galten als Lehrer und Propheten und wurden im Lichte der Heilswahrheiten gelesen und gedeutet. In gleicher Weise erschien die Geschichte der antiken Welt bis zu den Fabeln ihres fernsten Ursprungs als die von der göttlichen Vorsehung bestimmte Vorbereitung des christlichen Sieges. In dem universalgeschichtlichen Empfinden des Mittelalters war diese ebenfalls vom hl. Hieronymus verkündete Auffassung maßgebend für die Beurteilung des Weltgeschehens. Sie fand in der Göttlichen Komödie ihre poetische Verklärung, noch bei Bossuet ihre literarische Entfaltung, und sie überdauerte in der katholischen Geschichtsphilosophie von der Renaissance bis zu unseren Tagen alle Wandlungen des historischen Empfindens. Infolgedessen wurden von alters her weder die mythische noch die pragmatische Geschichte des Altertums jemals so schroff abgelehnt wie die heidnischen Götter und ihr literarischer Kult. Wie genau diese Unterschiede beachtet wurden, zeigen gerade die französischen Epen antiken Inhalts, die aus ihren Berichten mythischer und historischer Vorgänge die Götterwelt und ihre Einwirkung auf menschliche Schicksale konsequent einschränken oder gänzlich ausschließen.

Es ist demnach anachronistisch und begriffsverwirrend, von einem mittelalterlichen Humanismus zu sprechen und das Erscheinen antiker Helden und Sagen in der Vulgärpoesie unter diesem Aspekt zu beurteilen. Die Anschauungen über die antike Welt wurzelten noch fest in der Vorstellung der Epochen oder Weltreiche der Menschheitsgeschichte, die der Erlösung vorangingen, und das klassische Altertum erschien bis zu seiner Wiederbelebung in Italien als ein Zeitalter verdammungswürdiger Verirrungen und wunderbarer Verheißungen. In diesem Sinne erhielt sich bis zu Ronsard in Chronik und Epos die Fabel von der trojanischen Abstammung der Franken, die somit in die antike Welt eingingen und ihre eigene Geschichte mit der mythischen Vorzeit des römischen Imperiums verknüpften. Dem Bewußtsein von dieser Kontinuität ist es zuzuschreiben, daß die antike Welt im Zeichen der christlichen und nationalen gesehen wurde, und daß die Franzosen sich der Idee und der Sache nach als die rechtmäßigen Erben Roms und Hellas betrachteten.

Freilich verblieb diese Auffassung im Kreise der Gebildeten, welche gelernt hatten, die antiken Autoren im christlichen Geiste zu deuten, und die gewohnt waren, die Erscheinungen ihrer Zeit mit charakteristischem Mangel an geschichtlichem Unterscheidungssinn bald künstlich, bald naiv bis ins ferne Altertum zurückzuführen. Während die Dichter der Alexanderepen, der Theben-, Troja-, Aeneas- und Caesarromane ihre Helden in diesem Geiste verherrlichen und sie im Glanze aller Rittertugenden erscheinen lassen, haben die Sänger der Chansons de geste sie gänzlich ignoriert. Es dürfte sogar für die Unterscheidung der Richtungen mittelalterlicher





42. Ein Ritter zwischen Priester und römischem Legionär, Reims, Kathedrale, Ende des 13. Jahrh.
(Nach Evans, Mediaeval Life.)

Epik und für die Feststellung ihres Ursprungs und ihrer Verbreitung entscheidend sein, daß die Chansons de geste die Antike nur als die fluchwürdige Epoche des Unglaubens erwähnen und alles, was an sie erinnert, als ein Werk der verhaßten Sarazenen bezeichnen und verdammen. Schon daraus erweist sich ihr populärer Charakter gegenüber den gelehrten und literarischen Absichten der dichterischen Gestalter antiker Stoffe. Nach welcher Richtung hin sie wirkten und in welchen Kreisen ihre Anschauungen Wurzel faßten, zeigt uns — von allen Einzelheiten abgesehen — eine lehrreiche Stelle in Christians von Troyes Cligés, einem Roman, der in phantastischen, auf den ersten Blick ganz willkürlichen Verbindungen, die Antike mit der neuen Welt verknüpft. Christian leitet seine Fabeln mit einem Exkurse ein, der sie historisch rechtfertigen soll und ihren Sinn in deutlicher Abhängigkeit von der herrschenden Auffassung der Antike offenbart. ,,Durch die Bücher, die wir besitzen, sagt der Dichter, lernen wir die Taten der Alten und die Vergangenheit kennen. Wir erfahren aus ihnen, daß der erste Ruhm der Bildung und des Rittertums Griechenland gebührt, von wo aus sie nach Rom, und schließlich durch Gottes Fügung für immer nach Frankreich gelangten"[1]).

Dieses Bekenntnis verrät in aller Deutlichkeit den Sinn und den Ursprung der antikisierenden Romane, die um kaum ein Jahrzehnt den Gedichten Christians vorangingen. Es isoliert klar und streng die ganze Poesie der Vornehmen von der volkstümlicheren der Sänger, indem es den idealen Zusammenhang zwischen Rittertum (chevalerie) und Bildung (clergie) als Gotteswerk und Privileg des Adels betont. Die Travestie der Antike in den Gedichten gelehrten Inhalts ist aus dieser Gesinnung begreiflich, die nicht nur älter ist, als Christians Bekenntnis, sondern schon in den frühmittelalterlichen Institutionen zum Ausdruck kommt; denn feinere Bildung ist von alters her bis zum Aufstieg des Bürgertums im 13. Jahrhundert und noch weiterhin in bestimmten Formen und Wandlungen ihres Ausdrucks in nicht geringerem Maße als das Rittertum ein adliges Vorrecht geblieben.

Mit solchen Zeugnissen und Erwägungen ist diese Dichtung gelehrten Ursprungs als eine exklusive charakterisiert. Die Poeten haben keine Vulgarisierung antiker Fabeln im Sinne, wenn sie auch gewöhnlich zugeben, daß man das Wissen nicht geheim halten sollte; sie stellen es aber zu eignem Ruhm und Vorteil in den Dienst einer Elite, zu welcher sie sich zugehörig betrachten und gestalten es nach dem Geschmack und im Sinne derer, die von ihnen belehrt und unterhalten sein wollten. Hierdurch treten ferner die literarischen Anregungen und Ab-

[1]) . . . Grece ot de chevalerie Le premier los et de clergie. Puis vint chevalerie a Rome Et de la clergie la some, Qui ore est an France venue etc. Cligés, v. 27ff. bzw. 31ff.



sichten hervor, denen sie gehorchten und durch welche sie sich von den Sängern des Volkes distanzieren. Wir besitzen kein einziges gelehrtes Vorbild für das altfranzösische Heldenepos. Die genetischen Beziehungen, die zwischen den Chansons de geste und der lateinischen Literatur des Mittelalters gesucht wurden, erschöpfen sich in seltenen, dürftigen und meist zweifelhaften Übereinstimmungen von Namen und Anspielungen, die in Urkunden, Klosterchroniken und Heiligenlegenden vorübergehend erscheinen. Die antikisierenden Romane folgen indessen treu ihren gelehrten Vorlagen und gewähren der dichterischen Erfindung nur einen begrenzten und wenig abwechslungsreichen Spielraum. Ihre gelegentliche Abhängigkeit vom populären Heldenliede ist nur ein Zeugnis für die Beschränkung der epischen Phantasie, die nur zögernd von den gewohnten Bahnen abrückt. Die Anklänge lassen gerade erkennen, wie diese gelehrte und höfische Poesie im bewußten Gegensatz zu den roheren Chansons de geste und als Reaktion gegen die volkstümliche Heldendichtung entstanden ist, als eine dem Gehalt, dem Sinne und der Form nach veredelte und gefälligere Manifestation des epischen Geistes. Den zügellos emporgewucherten Sagen und Fabeln des nationalen Volksepos werden die literarisch gebundenen, historisch beglaubigten, durch Ursprung und Alter geheiligten Episoden der heidnischen Vorgeschichte in einem nationalfranzösischen und moralischen Sinne gegenübergestellt. Sie erhalten eine dichterische Struktur, eine gesellschaftliche Tendenz und eine literarisch gepflegtere Form, die sich im Laufe weniger Jahrzehnte festigen und verfeinern. Ihre Entwicklung läßt erkennen, was die Gebildeteren und Vornehmeren zu interessieren und zu fesseln vermochte, und wie das dauernde Verhältnis von clergie und chevalerie in der Sphäre des höfischen Geschmacks und des epischen Geistes sich je nach Ort und Zeit wandelte und vertiefte.

Das literarhistorische Interesse richtet sich deshalb hier nicht nach den Ursprungsfragen wie beim Heldenepos, oder nach sagengeschichtlichen Problemen wie beim höfischen, sondern im wesentlichen nach diesem Verhältnis, dessen Intensität sich im Vergleich zu den jeweils vorliegenden gelehrten Quellen ermessen läßt. Der dichterische und historische Wert dieser literarischen Epen ist also zu erkennen, wenn man feststellt, was ihre Verfasser den antiken Vorlagen hinzufügten, und was sie an ihnen unterdrückten, wie sie ihren Stoff verbrämten und gestalteten, welche Lehren und Folgerungen sie aus den romanhaften Verwicklungen ihrer Lieder zogen. Sie versagen uns niemals die Antwort auf solche Fragen.

Literaturnachweise: M. Wilmotte, Le Français à la tête épique, Paris 1917. — Ed. Faral, Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age, Paris 1913. — Ch.-V. Langlois, La vie en France au Moyen Age etc., 3 Bände, Paris 1924—1927. — John Evans, Life in Mediaeval France, Oxford 1925. — D. Comparetti, Virgilio nel Medio Evo, 2a ediz. Firenze 1896. — Friedrich Gundolf, Caesar, Geschichte seines Ruhmes, Berlin 1924. — M. Manitius, Gesch. der lat. Literatur des MA., bisher 2 Bde., München 1911, 1923. — Histoire littéraire de la France, 35 Bde., 1733—1763; 1874—1921. — Henny Brinkmann, Zu Wesen und Form mittelalterl. Dichtung, Halle 1928.

1. DER ZYKLUS VON ALEXANDER DEM GROSSEN

Das Fragment Alberichs von Besançon (s. o. S. 15), das in frankoprovenzalischer Mischsprache und in der Versart des Epos von Gormond und Isembard (s. o. S. 52) die Wundergeschichte der Erziehung Alexanders von Makedonien zum Helden und Weisen erzählt, leitet um die Wende des 11. Jahrhunderts den ausgedehnten Zyklus der Alexanderepen und zugleich den antikisierenden Versroman in Frankreich ein. Mithin fällt dieses erste weltliche Gedicht gelehrten Ursprungs zeitlich mit der uns bekannten ältesten Fassung des Rolandliedes und mit den Gedichten des ersten provenzalischen Liederdichters Wilhelm Graf von Poitiers zusammen. Das sprachlich, politisch und kulturgeographisch gespaltene Frankreich wird von





43. Alexanders Flug zum Himmel, Rheinisches Email, 12. Jahrh. (Burlingt. Mag. 1918.)

einem lebhaften Impetus weltlicher Poesie aufgerüttelt und bekundet in drei verschiedenen Sphären seinen neuen Willen zur Bildung, zur Kunst, zu geistiger Vervollkommnung und irdischem Ruhm. Die Gestalt Alexanders erstieg aus den lateinischen Übersetzungen, Bearbeitungen und Kompendien seines spätgriechischen Biographen Pseudo-Kallisthenes zugleich als Wunderbild königlicher Herrlichkeit und als Sinnbild für menschliches Verhängnis, als eine historisch verwirklichte, mit allen Schauern einer Zauberwelt und allen Mahnungen des Vergänglichen umgebene Romanfigur, bestrickend und belehrend, sinnlich und symbolisch, göttlich begnadet und teuflisch verführt. In den Fabeln und Berichten des Spätlateiners Julius Valerius und seiner jüngeren „Epitome", in den verschiedenen Fassungen der eindrucksvollen „Historia de preliis" des neapolitanischen Archipresbyters Leo (10. Jahrh.), die durch Alexanders „iter ad Paradisum" und seine gefälschten Briefe ergänzt wurden, fanden die Sänger seiner Taten alle poetischen, phantastischen und lehrhaften Motive ihrer Inspiration und ihrer Absichten und erweiterten sie sowohl nach den Mitteilungen authentischer Biographen als auch mit den Einfällen ihrer eigenen Phantasie. Die Bedingungen seiner poetischen Wiedererstehung lagen in der antik-mythischen, ägyptisch-magischen und babylonisch-arkanen Idealisierung des Weltbeherrschers, der in der neu erwachenden Sehnsucht nach morgenländischer Pracht und Fülle, im eifrigen Bemühen nach Enträtselung asiatischer Geheimnisse auch außerhalb der Bücherwelt wieder Gestalt und lebendigen Sinn erhielt. Die apokalyptische Erwartung eines idealen Weltkaisers gab dem künftigen Retter der Welt die Züge dieses poetischen Bildes Alexanders des Großen, und sein Reich an den Grenzen der Welt erschien als die Heimat des ewigen Friedens und der weltlichen Gerechtigkeit. Im Verlaufe des 12. Jahrhunderts lenkten die Sage des Presbyters Johannes, sein aufsehenerregender Brief an die Fürsten Europas (1165) und ferner die Kunde vom Reiche des Dschindschis-Khan die Aufmerksamkeit aller auf den Schauplatz der Taten Alexanders. Ferner übten die schon im spätgriechischen Roman zu Schmuck und Würde eingestreuten naturgeschichtlichen Realien eine besondere Anziehungskraft auf mittelalterliche Bildungsbeflissene, die ihr Wissen eher aus der Anekdote, als aus dem Traktate zu schöpfen liebten. Schließlich hatte schon Pseudo-Kallisthenes das Leben Alexanders in zahlensymbolische Epochen eingeteilt, deren Sinn sich für den christlichen Leser durch den Tod des Makedoniers im dreiunddreißigsten Lebensjahr vertiefte. Die historische Persönlichkeit verschwand hinter diesen spekulativen und dekorativen Verschnörkelungen seiner phantastischen Biographie, die seinen Nachruhm bestimmt und die poetische Geschichte seiner Taten lebendig hielt. Im altfranzösischen Alexanderepos treten alle diese Elemente je nach Absicht und Temperament hervor, um dem Gesamtzyklus einen geschlossenen literarischen Charakter zu verleihen.

Man kann in dieser jüngsten poetischen Geschichte des Makedoniers drei Perioden erkennen. Die erste umfaßt, neben Alberichs Fragment, das man durch seine deutsche Umdichtung des Pfaffen Lamprecht (um 1140) dem Inhalte nach ergänzen kann, die sogenannte poitevinische, anonym und unvollständig überlieferte Zehnsilblerfassung, in deren flottem und knappem Bericht Alexander als enfant terrible und als Märchenprinz erscheint. Freilich nimmt die Schilderung der Wundertaten des Bukephalus ebensoviel



Alexanders Tauchfahrt, nach dem Prosa-Alexanderroman, franz. Handschrift des XIV. Jahrhunderts.
Berlin, Kupferstichkabinett.



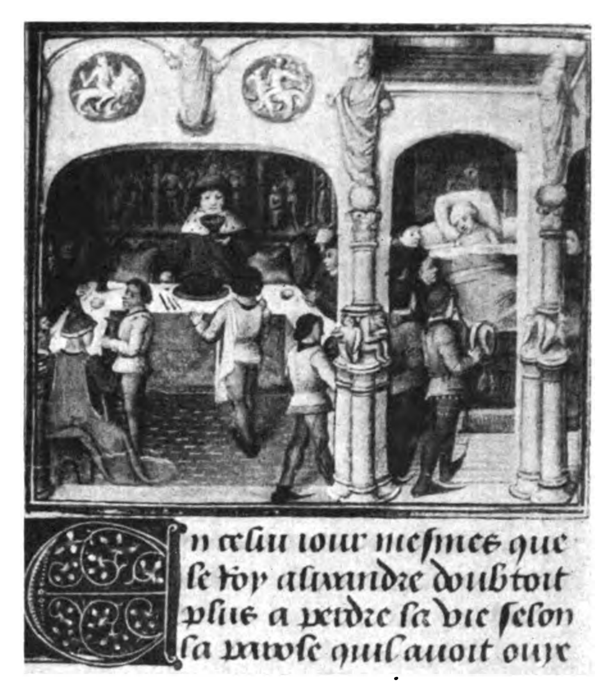
Raum und Aufmerksamkeit in Anspruch als die des Eroberers. Überhaupt zeichnet sich der Dichter durch sein lebhaftes Interesse für alles Gegenständliche von den zeitgenössischen Sängern aus, deren Formeln und Wendungen er bei der Darstellung von Menschen und Vorgängen übernimmt. Es tritt hier ein charakteristisches Merkmal des literarischen Epos hervor, das im ganzen Alexanderzyklus besonders auffallend ist und seinen stilistischen Ausdruck in der Beschreibung findet. Diese zeichnet sich durch einen unbeholfenen Realismus aus, der die Wundertaten des Helden in die vertraute Umwelt des höfischen Rittertums versetzt und die Wunderdinge ihrer Schauplätze mit wenigen konventionellen Zügen nach ihren Dimensionen, nach Farbe und Material veranschaulicht.

Die zweite Periode dieser Entwicklung ist gekennzeichnet von dem großen Alexanderroman in Zwölfsilblern, nach welchen der klassische französische Vers seinen Namen und vielleicht auch seine Volkstümlichkeit erhielt. Die Ausdehnung dieser Erzählung entspricht der Fülle ihres reichen, bunten, vielseitigen Stoffes, den die beiden Verfasser Lambert le Tort und Alexander von Bernai nicht zu einem organischen Ganzen, sondern zu einer lockeren Folge von Episoden zu ordnen vermochten. Der vielgelesene Roman erhielt diese endgültige Form erst in den siebziger Jahren des 12. Jahrhunderts, d. h., als die klassische, alexandrinische und byzantinische Literatur in größerem Umfange und mit lebhafterem Interesse in den stark bevölkerten französischen Bildungsstätten aufgenommen wurde. Infolgedessen wuchs er zu einem Corpus poeticum der Alexandersagen empor, das sowohl den Wünschen nach sachlicher Belehrung als den modischen Liebhabereien für abenteuerliche und wunderliche Dinge entgegenkam. Seine Entstehungszeit fällt aber auch mit der Hochblüte des literarischen und höfischen Epos zusammen, dessen Elemente sich hier deutlich und vollständig zu einem heterogenen stilistischen Bilde verbinden. Deshalb ist auch die ritterliche und königliche Idealgestalt Alexanders hier mit konventionelleren Zügen behaftet. Das Interesse an der Person ist von dem stofflichen zurückgedrängt worden. Der Held ist, besonders in den letzten Teilen oder Branchen des Romans, ein kühner, launischer und neugieriger Abenteurer, dem sich eine Welt von Spuk und Zauber erschließt, zugleich ein unermüdlicher Stratege und Kämpe, dem der Krieg ein ewiges Spiel, der Sieg über menschliche, irdische und übersinnliche Gewalten und Tücken ein alltägliches Erlebnis ist, endlich ein Weiser, der bis zum Grund alles geheimen Wissens und zur Beherrschung aller Magie gelangt. Nur eine Herrscher- und Rittertugend scheint die Dichter lebhaft zu interessieren. Es ist Alexanders verschwenderische, eher verblendete als königliche Freigebigkeit. Es gehörte tatsächlich zu den Geboten vollendeter Ritterlichkeit, sich bis zur Armut für den Nächsten zu opfern. Die unermeßlichen Reichtümer des Helden machen ihm die Gesten des großzügigen Spenders leicht. Aber die Aufdringlichkeit seiner Dichter bei der Schilderung dieser Freigebigkeit läßt erkennen, daß sie ihn in ihrem eigenen Interesse als Vorbild eines vollendeten Herrschers zeichnen. Man kann daraus schließen, daß sie sich nicht wie die „bastart troveor" an ein Marktpublikum wenden, sondern an einen Herrn, in dessen Dienst sie als Poeten stehen, und von dem sie beschenkt und belohnt werden wollen, wie die Sänger in ihrem Roman. Ihr unleugbares Verdienst ist es gewesen, die trocknen Berichte ihrer Quellen anmutig gestaltet, in klangvollen bilderreichen Versen veranschaulicht und mit dichterischem Sinn für Spannung und Ausdruck geschmückt zu haben.

Paul Meyer, Alexandre le Grand dans la littérature française du M. A., 2 Bände, Paris 1886; Friedr. Pfister, Der Alexanderroman des Archipresbyters Leo, Heidelberg 1913; Li Romans d'Alixandre, hrsg. von H. Michelant, Stuttgart 1846 (Bibl. Lit. Ver. 13).

Die dritte Periode des Alexanderzyklus umfaßt die Epigonen des großen Epos, seine Nachahmungen und Ausläufer in Frankreich und in Spanien. Um 1190 erweiterte Guy von Cambray, später auch Jean le Venelais, die in ihren überlieferten Motiven erschöpfte Sage durch die posthume Vengeance Alexandre, während Aimon de Varennes ihre genealogische Ergänzung in seinem Florimont schuf. Man erkennt hier die üblichen Kunstgriffe der zyklischen Epik, denen auch die späten Fiktionen des im 14. Jahrhundert viel gelesenen, lange berühmten und heute kaum bekannten Voeux du Paon eines Jacques de Longujon ihre Entstehung verdanken. Von den Helden der Geschichte und der älteren Epen ist nur noch der Name geblieben, während seine Schicksale und Taten wie gewöhnlich an die beliebtesten Schemen abenteuerlicher Erzählungen angeglichen wurden. Erst die Renaissance, und eigentlich schon 1464 der Portugiese Vasco de Lucena, machte mit diesen pseudo-klassischen und pseudo-historischen Phantasien ein Ende, um die Gestalt Alexanders von diesen wild emporgewucherten Parasiten zu befreien. Gautier von Châtillon (oder Lille) hatte freilich schon Ende des 12. Jahrhunderts der Alexandersage die Weihe und Würde lateinischer Hexameter in einem vielbewunderten Epos antikisierenden Stiles verliehen. Die falschen Eleganzen, die es schmücken, und die Allegorien, die es beschweren, haben seiner „Alexandreis" einen großen Schul-





44. Alexanders Vergiftung und Tod aus „Histoire ancienne", Handschrift des 15. Jahrh., Bibl. Nationale, Paris.

erfolg gesichert, bezeichnenderweise ohne die französischen Epen stofflich oder stilistisch zu beeinflussen. Hierdurch erweist sich noch einmal, bei der Übereinstimmung der Stoffe und der Quellen, die relative Unabhängigkeit der vulgären epischen Poesie von der lateinischen Schuldichtung. Ihre Struktur, ihre Absicht und ihre Stile folgten jeweils eigenen literarischen Überlieferungen und festen Normen des Geschmacks, je nach dem Stande und den Forderungen, denen sie dienten. Wo solche Überlieferungen nicht gefestigt waren, wie es in Spanien der Fall war, da erscheint die epische Dichtung, in deutlicher Abhängigkeit von gelehrten Vorbildern und fremden Einflüssen, als ein mannigfaltiges Spiegelbild heterogener Kultur.

Als solches kann man füglich das umfangreiche, um 1250 entstandene Libro de Alexandre eines unbekannten kastilischen Dichters betrachten, der sich mit seinen lehrhaften Absichten an Gautier de Châtillon anlehnt, im übrigen aber die französischen Alexanderepen und verschiedene Motive arabischen und talmudischen Ursprungs verwertet; ferner bereicherte der Dichter den Bericht der Wundertaten seines Helden mit Episoden aus der Sage von Troja, die er in dem Roman Benoîts von Sainte-More (s. u.) und seiner lateinischen Prosabearbeitung des Italieners Guido delle Colonne entnahm. Während hieraus die belehrende Absicht hervorgeht, sind die beherzten Invektiven gegen die Verirrungen der Welt ein Ausdruck geistlicher Sorge um den moralischen Gehalt der erzählten Episoden und der mit ihnen verknüpften Fabeln und Gleichnisse. In dieser Häufung der Motive, in der Vielseitigkeit der Interessen, in der Mannigfaltigkeit der Quellen erweist sich dieses Alexandergedicht als ein poetisches Dokument der eklektischen Bildung, die das Zeitalter Alfons des Weisen mit seinem emsigen und ungeordneten Streben nach enzyklopädischer Vielwisserei ankündigt. Diesem ersten gelehrten Epos der spanischen Literatur haftet bereits der Charakter an, der auch späterhin seiner reichen Gefolgschaft in Vers und Prosa verblieb. Dieser Sinn für Fülle und Masse, diese literarische Umständlichkeit, die beklemmende Redseligkeit und die Freude an ornamentalen Beigaben bei einem Mangel an organischen Verbindungen und an kunstvollen Spannungen, sind Merkmale des mittelalterlichen spanischen Erzählungsstiles im Epos, im Roman und in der Chronik, überall, wo literarische Absichten vor persönlichem Können, stoffliche Rücksichten vor poetischer Leidenschaft, gelehrter Sammeleifer vor lebendigem Gestaltungssinn überwiegen. Was im alten Libro de Alexandre die Stoffesfülle und die Vielseitigkeit der Absichten bändigte, war weder moralische Zweckhaftigkeit noch ein episches Formgefühl, sondern das strophische Versmaß der cuaderna via, mit welchem spanische Kleriker ihre erbaulichen oder belehrenden Erzählungen von Helden und Heiligen zu adeln glaubten. Gonzalo de Berceos eindringliche Rhythmen treten hier in den Dienst des weltlichen und gelehrten Epos, das sich aus dem Libro de Alexandre heraus entwickelt, aber rasch die antikisierenden Stoffe zu Gunsten byzantinischer, nationaler und biblischer aufgab. Das Alexandergedicht nimmt demnach in der spanischen Literatur des Mittelalters eine ähnliche Stellung ein wie das Werk Alberichs von Besançon in der französischen, als Auftakt zu einer neuen Art des Heldengesanges, der sich an antiken Gestalten und Fabeln inspiriert oder irgendwie an literarische Überlieferungen und Absichten gebunden ist.

El Libro de Alexandre, hrsg. von A. Morel-Fatio, Dresden 1907 (Ges. f. roman. Literatur). — Die Gedichte Walters von Châtillon, hrsg. von K. Strecker, bish. Bd. I, Berlin 1925. — Der altfranzösische Prosa-Alexanderroman, hrsg. von A. Hilka, Halle 1920.

2. DER MYTHISCHE EPENZYKLUS

a) Der Thebenroman.

Während die Alexanderepen eine willkürliche Folge von Abenteuern, Wundergeschichten und seltsamen Vorfällen spannend und belehrend um die historische Zentralgestalt gruppieren, ergibt die Reihe der mythischen Versromane von Theben, Troja und der Irrfahrten des Aeneas einen geschlossenen Zyklus, der sich mehr oder weniger an antike Vorbilder anlehnt und eine entschiedenere Selbständigkeit in der Deutung und Verwertung ihrer epischen Motive offenbart. Die spätantike Literatur hatte für die poetische Geschichte Alexanders schon alles geboten, was dem mittelalterlichen Geschmack und Wissenstriebe entsprach; die Klassiker waren trotz eifriger Lektüre und fortgesetzter Nachahmung — sowohl ihrem ästhetischen Werte als ihrem poetischen Gehalte nach — den Anschauungen und dem Fühlen mittelalterlicher Geschlechter so fremd und fern, daß ihre Aufnahme nur in bestimmter Auswahl und ihr Verständnis nur in bestimmter Zurichtung und Deutung möglich war. Deshalb vollzog sich ihre Vulgarisierung nicht durch Übersetzungen, wie im Zeitalter der Renaissance, sondern durch Umdichtungen, die ziemlich deutlich verraten, was die Dichter und die Laienwelt des Mittelalters anzog und bewegte. Es ist deshalb nicht nötig, die starken Abweichungen des französischen Thebenromans vom Epos des Papinius Statius mit der Annahme einer vermittelnden lateinischen Prosabearbeitung zu erklären. Die Selbständigkeit der Dichter in der Aufnahme und Verwertung der Vorlage erweist sich eben in der Freiheit der Streichungen und in der Willkür der Ergänzungen.

Dieser Thebenroman eines unbekannten Dichters aus dem nördlichen Poitou eröffnet um 1150 die Serie der antikisierenden Romane mythisch-heroischen Inhalts. Das auffälligste äußere Merkmal, das ihn von den zeitgenössischen epischen Dichtungen unterscheidet, ist das Versmaß. Die hier zum ersten Male auftretenden paarweise gereimten Achtsilbler sind das charakteristische Metrum für die gesamte erzählende Dichtung, die sich, wie dieser Roman, ausschließlich an clercs und chevaliers, an Gebildete und Ritter wendet. Den einen war der antike Stoff, den anderen seine neue Gestalt vertraut, beiden der Sinn für abenteuerliche Spannungen und für eindrucksvolle Begebenheiten in einer Welt von Königen und Helden gemein.

Es ist seltsam, daß gerade die fernere Sage von Theben den antiken Zyklus einleitet, als habe der Dichter die Wiedererzählung der mythischen Ereignisse in einer historischen Folge geplant oder vorausgesehen. Dieser Umstand könnte für die sonst kaum beweisbare, aber oft verteidigte Vermutung sprechen, daß der gesamte Zyklus von einem einzigen Dichter herrührt. Wie es auch sein mag, gehört die Thebanersage in der Gestaltung des Papinius Statius zu den bekanntesten, der Dichter selbst, mit Vergil und Lukan, zu den im Mittelalter eifrigst gelesenen antiken Autoren. Die Verklärung, in welcher Statius als Christ und Weiser in der Göttlichen Komödie erscheint, ist die späte Apotheose dieses Meisters berauschter Rhetorik und effektvoller Stimmungsbilder, dessen sonores Wortpathos und wildes Spiel mit grauenvollen Dingen eine bezwingende Macht auf sensible Gemüter ausübte.

Diesen finsteren Gaukeleien und grausigen Schauerbildern unterlag auch der französische Nachdichter der Thebais. Die dünne Moral der Fabel von den feindlichen Brüdern, die sein Werk abschließt, gab nicht den Anreiz zu ihrer Wiedererzählung. Indessen hat er den schwerfälligen mythischen Apparat des Statius auf das notwendige Mindestmaß vereinfacht, die düstere Mär von Episode zu Episode ins Gruselige gesteigert, die Affekte in pathetischen Lyrismus und in sentimentalen Ergüssen aufgelöst. Dies sind gegenüber den üblichen Schilderungen von Schlachten, Belagerungen, Raubzügen, Mord- und Moritaten, die zum Bestand des altfranzösischen Epos gehören und auch hier breiten Raum einnehmen, neue Akzente und



überraschende Einfälle. Sie entstehen aus dem Bewußtsein von der Erhabenheit des Stoffes und aus dem naiven Bestreben, ihm Gegenwartswert zu verleihen, nicht aus dem Wunsche, das Pathos und die Rührung des klassischen Vorbildes zu überbieten. Nur in der Verknüpfung der Oedipussage mit der mythischen Geschichte Thebens erweitert der Franzose den Bericht des Statius um ein Beträchtliches. Was der Lateiner als allgemein bekannt voraussetzen durfte, war nur den Gelehrtesten im Mittelalter vertraut. Deshalb ist diese einleitende Ergänzung sowohl für das Verständnis der Sage, als für die Abrundung des Gedichtes notwendig und im übrigen der epischen Gewohnheit genealogischer Verknüpfungen sinnvoll und zweckmäßig angepaßt.

Vom klassischen Epos sind im Thebenroman nur das Gerüst und die Namen verblieben. Die düstere Sage ist in ein literarisches Spiel verwandelt, das sich derb, kraus, wild und langatmig in der ritterlichen Szenerie des 12. Jahrhunderts abwickelt. Die Realistik des Berichtes beruht auf Vertauschung der antiken mit den mittelalterlichen Würden, so daß die Gestalten von Theben und Hellas in der hierarchischen Abstufung des Lehnswesens und der Kirche erscheinen und ihre Begebenheiten das Kolorit des höfischen Gepränges, der ritterlichen Fehde, der Liebesabenteuer und der eher rabiaten als besessenen „desmesure" annahmen. Wie schattenhaft und passiv die Frauen in diesem verworrenen Spiel von Machtsucht, Haß und Liebe, trotz indiskreter Beschreibung ihrer idealen Schönheit, auch erscheinen, ist ihre Rolle hier entschiedener als bei Statius. Dies ist der Einfluß des Milieus, in welchem diese Literaten zu wirken berufen waren. Die Bedenken, die Racine über die Zweckmäßigkeit äußerte, im tragischsten Stoffe des Altertums Liebesepisoden einzuflechten, quälten den mittelalterlichen Dichter nicht, der indessen wie der junge Voltaire von seinem Oedipus hätte sagen können: „Quand on vit un peu d'amour, on fut moins mécontent de moi." Er diente einer Gesellschaft, die gerade anfing zu glauben, daß die Eroberung einer Frau sich ebensosehr lohne wie die eines Reiches, vorausgesetzt, daß die gleichen Mittel und Waffen, ähnliche Abenteuer und Hindernisse zur Erkämpfung des Zieles dienten. Dies geschieht im Thebenroman nur nebenbei, weil solche Anschauungen noch nicht so gefestigt waren, daß sie den Gang der schicksalsreichen Handlung entschiedener hätten beeinflussen können.

Ausgabe von L. Constans, Le roman de Thèbes, 2 Bde., Paris 1890 (Soc. des anciens textes français). Der Thebenroman wurde im 13. Jahrhundert in Prosa aufgelöst (Roman d'Edipus) und gelangte in dieser Form in die große geschichtliche Kompilation der Histoire ancienne jusqu'à César. Aus diesen späteren Fassungen entnahmen die Italiener des 14. Jahrhunderts den Stoff für 36 Cantari, von denen kein einziges erhalten ist.

b) Der Trojaroman.

Die chronologische Folge der großen mythischen Epen ist immer noch Gegenstand gelehrter Diskussion. Obwohl jetzt Neigung besteht, den Trojaroman für jünger als den Eneas zu halten, so ist doch der Unterschied ihrer Abfassungszeit nur um wenige Jahre zu bemessen. Deshalb kann hier dem ersteren der Vorrang gegeben werden, der ihm aus äußeren und inneren Gründen wohl gebührt. Meister Benoît von Sainte-Maure bei Tours, der ihn um 1160 verfaßte, ist mit dem Hofdichter des Normannenkönigs Heinrich II. Plantagenet identisch und der Typus eines in höfischen Diensten reimenden Literaten, der durch die Fülle seines Wissens und durch die Rücksicht auf weltliche Liebhabereien die Gunst der Mächtigen zu erwerben strebte. Nach ihrem Geschmack verwandelte er den knappen und wirren Bericht des Dares Phrygius (6. Jahrhundert n. Chr.) und die ältere Ephemeris des Dictys Cretensis (4. Jahrhundert) über den trojanischen Krieg in eine übermäßig breite Verserzählung von 30000 paarweise ge-

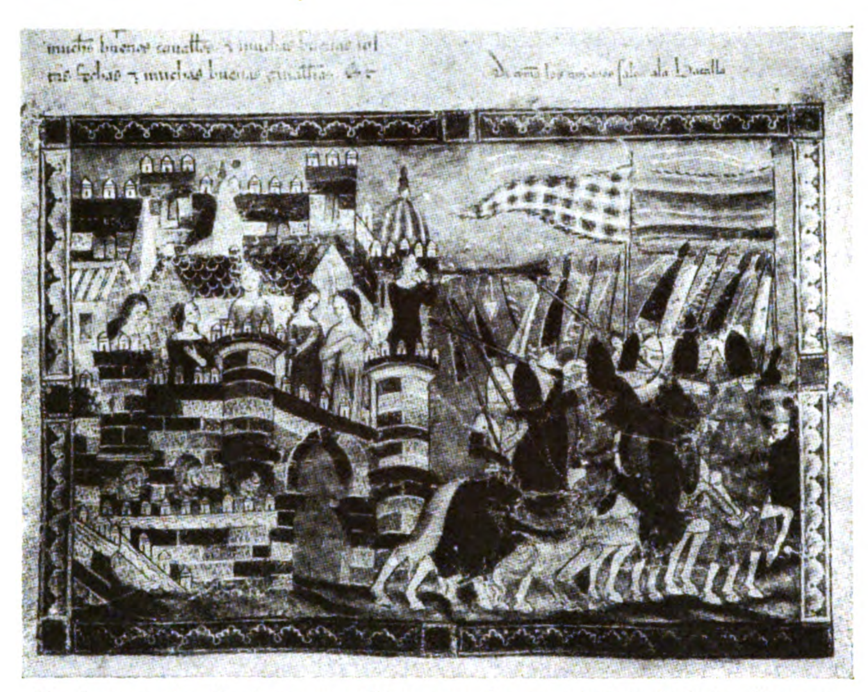


reimten Achtsilblern, in welcher die Episodik, die phantastischen Zusätze, bunter Wissenskram und steife Rhetorik den größten Raum einnehmen.

Die seiner Nachdichtung von Ilions Krieg und Fall zugrunde liegende Idee ist die gelehrte Erfindung von der trojanischen Abstammung abendländischer Geschlechter. Bedenkt man, daß Benoît im Auftrage Heinrichs II. die Geste de Normans des in Ungnade gefallenen Wace fortsetzte, so darf man schon daraus die Anregungen erkennen, denen diese ganze epische Dichtung pseudo-historischen Inhalts ihre Entstehung verdankt. Es liegt ihnen der Wunsch zugrunde, den Adel der Geschlechter und der Nationen bis in mythische Zeiten zu verfolgen und sie mit dem Gang der Weltgeschichte zu verknüpfen. Dies läßt sich weiterhin aus den zeitgenössischen Normannenchroniken und ihrer Gefolgschaft von Sage und Epos bestätigen. Hier erweist sich diese höfische Absicht aus Benoîts Vorliebe für den Phrygier Dares, der — im Gegensatz zum griechenfreundlichen Dictys — wohl schon in spätgriechischer Zeit, entschieden aber im ganzen Mittelalter als authentischer troischer Augenzeuge und Berichterstatter der erzählten Ereignisse galt. Er stand seinen christlichen Lesern besonders nahe, da er diese Ereignisse nicht als ein Werk der Götter, sondern in ihrer vermeintlichen pragmatischen Folge schilderte.



45. Seite aus Benoît de Sainte-More, Roman de Troie, 14. Jahrh., Bibl. Marciana, Venedig.



46. Auszug der Trojaner aus Ilion, aus der spanischen Crónica Troyana, datiert 1350. (Nach Rev. de fil. espan̄. 1916.)

Die dichterische Leistung Benoîts erhellt deutlich aus dem naheliegenden Vergleich seines Romans mit dem aus denselben Quellen schöpfenden lateinischen Epos „de bello trojano" seines Zeitgenossen Josephus Iscanius von Exeter, der ebenfalls am Hofe Heinrichs II. lebte und ein so vortrefflicher Lateiner war, daß man sein Gedicht noch in der Renaissance dem Cornelius Nepos zuzuschreiben pflegte. Iscanius verwandelt die schmucklose Berichtprosa seiner Vorlagen in eine episch maßvolle, den Klassikern abgelauschte Erzählung, die er ohne gelehrte Zutaten, aber mit unaufhörlicher Verwendung antiker Reminiszenzen ihrem Vorbilde anzugleichen bemüht ist. Er schreibt für Gebildete, die — wie Alanus von Lille, Walther von Châtillon und ihr Gefolge — im Latein ihrer Zeit das Echo der römischen Muse zu vernehmen liebten. Es besteht bei ihnen nicht das humanistische Bestreben, mit den Klassikern zu wetteifern, sondern die Absicht, sie zu verdrängen. Was den Besten unter ihnen auch zuweilen gelang.

Benoît schreibt indessen nicht für ein Schulpublikum, sondern für vornehme Laien, die — wie sein königlicher Schutzherr — in unterhaltender Form viel lernen und nach ihrer eigenen Fassungskraft viel wissen wollten. Der Stoff der Ilias und der Odyssee, von der Argonautensage eingeleitet und durch die Schicksale der Priamiden erweitert, verwandelt sich demnach in eine weitschichtige Reimchronik, deren Aufbau und Stil jeweils von verschiedenen leicht erkennbaren Anlässen bestimmt werden. Im Mittelpunkt der langen Handlung stehen Krieg, Belagerungen und Einzelkämpfe. Es ist dieselbe, nur etwas literarischer stilisierte Rauf- und Hiebstrategie der Chansons de geste in endlosen und konventionellen Schlachtberichten. Ihr östlicher Schauplatz ist wie in den Alexanderepen das gegebene Fabel- und Wunderland, das an und für sich jeden Zauber und jede romanhafte Phantastik rechtfertigt. Die Irrfahrten der Helden, von Jason bis Odysseus, liefern die Motive für abenteuerliche Episoden nach Art der fahrenden Ritter, die in der Wirklichkeit der Kreuz- und Raubzüge jener Zeit ihrem literarischen Auftreten vorausgegangen waren. Breite lehrhafte Exkurse über die verschiedensten Gebiete des Wissens knüpfen offensichtlich an das Schema der Alexanderromane an und legen Zeugnis ab für den Bildungseifer der höfischen Welt, die viel gesehen und viel erfahren hatte. Die Episoden von Jason und Medea, von Achill und Polixena und die breite, vom Dichter erfundene Liebesgeschichte des Troilus und der Briseide sind als vernickelte Herzensangelegenheiten gestaltet, mag die Frau sich nach roherer Sitte anbieten, mag der ritterliche Freier um sie werben. Es fehlen dieser Heldenminne die Komplikationen der provenzalischen Liebeslyrik, aber der literarische Einfluß ist offensichtlich. Die Kleriker hatten bereits begonnen, aus dem vermeintlich erbaulichen Allegorienbuche der Metamorphosen die schönsten Liebesgeschichten in französischer Versbearbeitung herauszugeben, um die Ungelehrten zu unterhalten. Jetzt verwerteten sie die Ars amandi und die Remedia amoris, um ihnen

feinere Sitten und mildere Formen im Umgang mit höfischen Damen anzugewöhnen, ohne sie deshalb als höhere Wesen zu betrachten oder das Unheil zu vergessen, das sie in Privatleben und Geschichte anrichten. So verschlingen sich in diesen Episoden und in ihren oratorischen Beigaben die beiden herrschenden Leitmotive der mittelalterlichen Minneliteratur ineinander: die Verehrung und die Verachtung der Frau, in dem Maße, daß man sich für ihr Seelenleben zu interessieren begann, aber sie trotzdem als ein notwendiges Übel betrachtete.

Benoît hat aber weder das Feingefühl noch die Ironie, um diese dankbaren Motive künstlerisch zu verwerten und menschlich zu gestalten, wie es noch in seinem Gefolge Boccaccio und Shakespeare gelang. In dieser seiner unausgeglichenen Gestalt präludiert der Trojaroman eher den lehrhaften Epen des 13. Jahrhunderts als den höfischen Romanen seiner Zeit. Die Lässigkeit seiner Ausdrucksweise, die oft öde Reimerei, die Flick- und Füllwörter seiner Verse verraten eher einen Pedanten als einen Poeten. Es ist deshalb erklärlich, daß der große Erfolg seines Gedichtes ebensosehr die dichterische Phantasie wie das gelehrte Schrifttum des Mittelalters anzuregen vermochte, besonders nachdem der Richter Guido delle Colonne aus Messina seine lateinische Bearbeitung des Trojaromans 1287 vollendet hatte. Bis zur Renaissance war die Geschichte Trojas im Abendlande nur in der Form bekannt, die ihr Benoît und Guido gegeben hatten, während zahlreiche kleinere Volksepen (cantari) in Italien ihre bedeutendsten Episoden überallhin verbreiteten. Noch im 17. Jahrhundert wurde in Verona ein Gedicht „Troiano" gedruckt, dessen Inhalt und Form indirekt, aber in offenbarer Kontinuität der dichterischen Überlieferung auf den Trojaroman zurückgeht. Die Maler, Teppichwirker und Dekorateure der Renaissance haben wohl ihre Motive eher aus dieser literarischen Überlieferung als aus den homerischen Gedichten geschöpft, als sie die damals beliebten Darstellungen des trojanischen Krieges für die geistlichen und weltlichen Schutzherren des Humanismus schufen. Die bunte Fülle der mittelalterlichen Prägung war ihrem Geschmacke adäquater als die schlichte Erhabenheit des griechischen Originals.

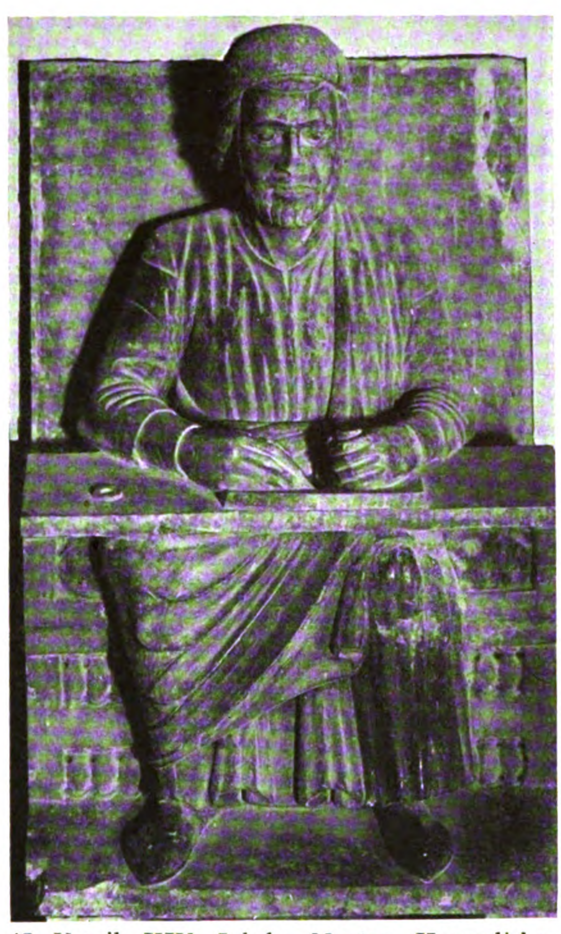
Literargeschichtlich bedeutsamer war die Rezeption des Trojaromans in Spanien, wohin er sowohl in der epischen Form des französischen Gedichts als in der pseudo-historischen seiner lateinischen Bearbeitung gelangte. Eine kastilianische Übersetzung des Roman de Troie wurde um die Mitte des 14. Jahrhunderts für den Infanten Don Pedro angefertigt, damit der künftige König gleichzeitig geschichtliche Belehrung und ritterliche Erziehung in poetischer Anschaulichkeit empfinge. Das Gegenstück zu dieser Crónica Troyana ist, neben einer weniger bekannten zweiten kastilianischen Übersetzung aus der gleichen Zeit, die galizische Bearbeitung des Trojaromans, die als ältestes Denkmal galizischer Prosa Erwähnung verdient. Ferner wurde im Jahre 1367 eine katalanische Übertragung von Guidos Chronik vollendet, während der ganze Zyklus der mythischen Epen im Verlaufe des 16. Jahrhunderts, im Stile der spanischen Ritterromane umgearbeitet, wiederholt durch den Druck veröffentlicht wurde. Dieser umfangreichen Darstellung war in Frankreich u. a. der 1464 verfaßte Recueil des Histoires de Troie von Raoul le Fèvre vorangegangen, i. J. 1477 als zweitälteste französische Inkunabel in Brügge gedruckt.

Ausgaben: Benoît de Sainte-More, Le roman de Troie, 6 Bde., hrsg. von L. Constans, Paris, Soc. d. Anc. Textes franç. (mit krit. Apparat, Quellenforschung, Wörterbuch usw.). Ausgabe der Crónica troyana von M. R. Rodríguez, 2 Bde., La Coruña 1900. Über die ital. Bearbeitungen vgl. Egidio Gorra, Testi inediti di storia troiana, Torino 1887. Über die spanischen vgl. A. G. Solalinde, Las versiones españolas del Roman de Troie, Revista de filol. españ., III, 1916, S. 120ff.

c) Der Eneasroman.

Wenn die trojanische Geschichte sich zu einer solchen Entfaltung von Gelahrtheit und Abenteuerlichkeit eignete, so lag es im Stoff und in der Überlieferung der Aeneis, einer Nachdichtung edlere Züge, tieferen Sinn und vornehmere Formen zu verleihen. Das geheiligte Buch des weisesten Dichters erhielt um 1160 seine französische Fassung in der freien Gestaltung, die allen diesen antiken Stoffen in dieser Epoche zuteil wurde. Die Schicksale des Aeneas





47. Vergil, XIV. Jahrh. Mantua, Herzoglicher Palast.

erscheinen mithin in der üblichen ritterlichen Travestie. Die ebenso wie für Alexander-, Theben- und Trojaromane aus Kompendien, Bestiarien und Wunderschriften geschöpfte Gelahrtheit belastet hier in geringerem Maße den Gang der Ereignisse. Von dem verheißungsvollen, von Gott vorgezeichneten Weg, der Aeneas von Ilion nach Latium führte, war nicht abzuweichen. Der Dichter erfindet keine Episoden und folgt mit etwa zehntausend flotten Versen den bekannten Irrfahrten und Schicksalen des Vergilschen Helden. Die menschliche Anteilnahme, die im Trojaroman im wesentlichen rhetorische Formen annimmt, drückt sich hier in der Erfassung und Darstellung herzbewegender und pathetischer Situationen aus. Vergil ist hier wieder weltlich gesehen und gedeutet, nicht mehr in pfäffischer, sondern schon in höfischer Verkleidung, und im Lichte jener Courtoisie, deren Vorbilder seine Helden werden. Die Aeneis bot Episoden und Anregungen, die dem Geschmack und den Anschauungen dieser Zeit besonders entsprachen. Man erkennt sie an den Stellen des Romans, an denen der Dichter freier und ausführlicher die Motive seiner Vorlage benutzt. Das Gegenständliche, das sich in der Darstellung von Gebäuden, Zelten, Waffen und Allegorien verkörpert, reizt den Dichter zu poetischer Kleinmalerei. Die Höllenfahrt des Aeneas bot ihm ein in der vulgären geistlichen Poesie seiner Zeit besonders eifrig gepflegtes Thema von großer Wirkung; im Rahmen dieser Abenteuerfahrt kriegstüchtiger und siegesgewisser Eroberer gaben Dido und Lavinia den Anlaß zur Schilderung von Liebespein und -glück, als Schicksal und Leidenschaft und nicht als Spiel und Laune grober Abenteurer. Es mag nur ein poetisches Bild sein: aber wenn der Dichter Didos Liebeswahn und -tod mit den Worten motiviert „mortel poison la dame beit" (v. 811), und wenn er in ausführlichen Selbst- und Zwiegesprächen die Liebesnot Lavinias und Aeneas' als die Wirkung einer allmächtigen, unüberwindlichen, beglückenden und zerstörenden Kraft analysiert, so scheinen ihm schon die Schatten Tristans und Isoldes und der Sinn ihres Schicksals gegenwärtig zu sein. Es ist aber unverkennbar, daß er aus Ovid die Liebe als Siechtum darzustellen und aus Vergil sie als Verhängnis zu deuten lernte. In dieser vielseitigen und anziehenden Dichtung fand die Welt der Laien ihren unmittelbar verständlichen, sinnesverwandten Vergil. So wie er durch Jahrhunderte hindurch, mit Hilfe der lehrhaften Kommentare zu seinen Dichtungen, den Geistlichen das Sinnen und Grübeln beigebracht hatte, so öffnete er in der neuesten Verbrämung höfischen Stiles den roheren Weltkindern die Augen, damit sie in die Tiefen des menschlichen Gemütes blickten und durch Erkenntnis weiser, gefühlvoller und edler würden. In welcher

Umwelt diese Symbole und diese Lehren einer vornehmeren Gesittung wirkten, zeigt der höfische Roman, der sie verwertet und befolgt, freilich aber mit anderen Stoffen, in eigener Eingebungssphäre, mit entschlosseneren Sinne und mit feinerer Kunst.

Ausgabe: Eneas, Texte critique publié par J. Salverda de Grave, Halle 1891 (Bibl. Normannica, IV. Band). Paris, CF, 1925.

Mit dem Eneasroman bricht demnach der Zyklus der antikisierenden Epen ab. Ihr Sinn war erfüllt, ihr Interesse rasch überholt und ihr Vorbild wirkungslos geworden. Was nicht in der großen Entwicklung des weltgeschichtlichen Geschehens lag, interessierte die mittelalterliche Welt nicht. In dem weiten historischen Raum zwischen Romulus und Julius Caesar sah sie nur einen grauen Zeitablauf, der — wie noch in Brunetto Latinis Trésor — nur durch die annähernde zahlenmäßige Bestimmung seiner Dauer gekennzeichnet wird. Trotzdem der vielgelesene Lukan für mittelalterliche Gelehrtenart und epische Gestaltung eine Fülle epischer Motive in besonders eindrucksvoller Form enthielt, ist die Histoire de César erst im 13. Jahrhundert als ein Geschichtswerk epischen Stiles von Jacob de Forest in Prosa erzählt worden und nachträglich auf dieser Grundlage von Jehan de Tuim in Alexandrinerlaissen umgedichtet. Diese Schriften entstanden nicht mehr im Zuge der ersten Begeisterung für Epos und Mythos, sondern aus einer gelehrten Absicht und im prosaischen Geiste ihrer Zeit, dessen Ausdruck noch zwischen den althergebrachten poetischen Formeln und dem Stile der freundlichen Belehrung schwankte, ohne den rechten Weg zwischen Poesie und Prosa zu finden.



48. Caesar landet in Britannien. Aus „Histoire ancienne", 15. Jahrh. Bibl. Nat. Paris.

Ausgabe der Hystoire de Julius Cesar von Jehan de Tuim, hrsg. von F. Settegast, Halle a. S. 1881.

3. DER BYZANTINISCHE ROMAN

Indessen klammerte sich die poetische Phantasie der Gebildeten an byzantinische Stoffe, die mit der antiken die Entrücktheit märchenhafter Szenerien und die Substanz gelehrten Wissens in einem farbigen Rahmen von Abenteuerlichkeit und Zauber gemein hatten. Die meisten Dichtungen dieser Art sind nach der Hochblüte des höfischen Romans der „matière de Bretagne" in rascher Folge entstanden und weisen deutliche Spuren ihres Einflusses in Struktur und Stil auf. Aber sie unterscheiden sich alle von ihnen, sofern sie nicht der Versnovellistik angehören, durch die stärkere Berücksichtigung ihres gelehrten Gehaltes oder durch Betonung des abenteuerlichen Charakters. Außerdem ist in ihnen das Bestreben erkennbar, den Schein einer historischen Kontinuität durch genealogische Verknüpfungen und zyklische Kunstgriffe zu wahren. Die fabelhafte Geschichte Neuroms knüpft an die mythische Vorgeschichte Altroms an und bildet das Zwischenglied zur poetischen Geschichte Frankreichs, in dem von Christian von Troyes angedeuteten ritterlichen Sinn (s. o. S. 80). Durch die Übertragung der Fabeln, Märchen, Abenteuer, Kämpfe und Verwicklungen aller Art in eine christliche Umwelt erhielten diese Motive neue Spann- und Anziehungskraft. Ihre Anknüpfung an

die Geschichte des byzantinischen Reiches geschah gleichzeitig mit ihrer Anlehnung an die bretonische Sagenwelt. So wie aktuelle oder irgendwie reale Vorgänge die poetische Phantasie und die Interessen der Vornehmen und Gebildeten auf die nordischen Mythen hinlenkten, so lockten Ereignisse und Beziehungen aller Art die Aufmerksamkeit der Neugierigen und der Tätigen auf die Wunder von Byzanz. Hierzu hatten Alexandersage und -dichtung, auch die Karlsreise (s. o. S. 53f.) wesentlich beigetragen. Doch sind es nicht allein literarische Überlieferungen und Liebhabereien, die der Mode des byzantinischen Romans zugrunde liegen. In der Epoche der Comnenen und gerade während seiner Blütezeit war Byzanz im Abendlande besonders gegenwärtig und einflußreich. Die oströmischen Kaiser waren mit den abendländischen Herrschergeschlechtern verwandt und verschwägert. Ihre Abgesandten, Ritter und Kleriker kamen und gingen von Land zu Land. Ludwig VII. von Frankreich und seine Gemahlin Leonore von Aquitanien, die eifrigste Beschützerin höfischer Art und Dichtung, hatten am Hofe des Kaisers Aufenthalt genommen und sein Reich bereist. Die lateinischen Reiche Kleinasiens Syriens und Palästinas standen in wechselvollen Beziehungen zu Ostrom. Die Normannen Siziliens, noch eng mit ihrem nordischen Ursprungsland verknüpft, hatten die byzantinische Herrschaft über Süditalien und Sizilien abgelöst. Manuel Comnenus (1143—1180) erstrebte die römische Kaiserkrone gegen Barbarossa. Die Frage der Vereinigung der beiden Kirchen war wieder in den Vordergrund der Interessen getreten. Der vierte Kreuzzug (1204), die Gründung des lateinischen Kaiserreiches in Byzanz, die Niederlassung französischer Herrschergeschlechter, Lehnsherren, Ritter und Kaufleute auf oströmischem Boden vollendeten diese Verbindung von christlichem Abend- und Morgenland, die ihren literarischen Ausdruck im gegenseitigen Austausch poetischer Motive und romanhafter Schilderungen fand. Byzanz gab der abendländischen Dichtung im wesentlichen eine epische Kulisse von ungeahnter Weite, auf welcher sich die mittelalterliche Komparserie des literarischen Romans mit besonderer Lebhaftigkeit bewegte. Es genügte irgendein historisches, novellistisches, romanhaftes Motiv, um die epischen Anschauungs- und Darstellungsformen an die östliche Welt anzupassen, die nach mittelalterlichen Meinungen an das Reich der Fabeln und Wunder grenzte. Da der byzantinische Roman den Chansons de geste und den antikisierenden Epen zeitlich folgte, verwertete er zunächst deren Formen, Situationen und Kunstgriffe mit geringem Streben nach epischer Originalität.

Eine solche eklektische Gestalt nahm der Eracle Gautiers von Arras nach 1164 an. Es ist wohl überflüssig, einen griechischen oder lateinischen Roman als seine Quelle anzunehmen; denn die Geschichte des Kaisers Heraklius von Byzanz, der Anfang des 7. Jahrhunderts die heidnischen Perser schlug, wird von Fredegar erzählt und ließ sich mit den üblichen Schilderungen der Gesten an die Kriege anschließen, die für den Glauben ausgefochten wurden. Der Roman Gautiers von Arras gipfelt auch tatsächlich, entsprechend den zeitgenössischen Chansons de geste in einer solchen Schilderung, während sich die Jugendgeschichte des Helden, die das Epos einleitet, an das Alexiusleben (s.o. S. 13ff.) anzulehnen scheint. Seinen abenteuerlichen Aufstieg zum Kaiser verdankt Eracle seiner Kenntnis von Edelsteinen, Pferden und Frauen. Hiermit sind die drei dankbarsten Ressorts des literarischen Epos (zugleich unverwüstliche Gegenstände höfischer Interessen und Konversationen aller Zeiten) in Bewegung gesetzt. Der Dichter schwelgt in seinem Wissen von wunderlichen Zaubereien, entfaltet die Gaukelbilder ritterlicher Künste und bastelt ein Spiel von bestrafter Eifersucht und Eheverwicklungen mit glücklichem Ausgang zusammen. Und wie Eracle als Kaiser und Büßer siegreich mit dem heiligen Kreuze von Jerusalem nach Konstantinopel gelangt, krönt fromme Demut und Herrscherpracht das verschnörkelte Gebäude des abenteuerlichen Romans.

Hierdurch sind im Eracle alle Motive des mittelalterlichen Epos vollständig vereint. Wohl nicht in harmonischer Verbindung und in einer geschlossenen künstlerischen Gliederung, sondern nacheinander durch die Abwicklung der Erzählung abgerollt. Die höfische Absicht des Dichters ist in der eingehenden



Berücksichtigung aristokratischer Liebhabereien und Beschäftigungen erkennbar; seine gelehrte Bildung an den Realien und Anspielungen seines Berichts; die literarische Richtung an dem Versuch dieses Pikarden, der im Dienste Thibauts V. von Champagne stand, eine Kunstsprache zu schaffen auf der Grundlage der schon dichterisch geadelten und fixierten Mundart von Paris. Das literarische Epos verdichtet sich, wie man sieht, allmählich zum höfischen Abenteuerroman und geht, wie man sehen wird, stofflich und formal in diesen ein. Diese Entwicklung machte Gautier von Arras in seinem Ille et Galeron mit, dessen Fabel er dem „Lai von Eliduc" der Marie de France entnahm; aber dieser um 1167 gedichtete Roman war schon von der Erzählungskunst Christians von Troyes überflügelt und konnte nur noch als Nachklang eines rasch überholten Übergangsstiles gewürdigt werden.



49. Christus krönt König Roger II. von Sizilien. Byzantinisches Mosaik, Chiesa della Martorana in Palermo. XII. Jahrh.

Was in die späteren Abenteuerromane an byzantinischen oder orientalischen Stoffen aus gelehrter Überlieferung überging, ist bei ihrer Häufung von Motiven verschiedenster Herkunft nicht immer klar und niemals entscheidend. Indessen lebt die spätgriechische Welt von Zauber und Liebe in der weitverzweigten Versnovellistik des Mittelalters selbständig weiter und vertritt in ihrem Umkreis, gegenüber den komplizierten Verwicklungen der Romane, die einfache Gliederung und die mildere Stimmung der episodischen und sentimentalen Idyllik.

Gautiers von Arras Werke, Eracle und Ille et Galeron, hrsg. von C. Löseth, Bibl. du Moyen Age, Bd. VI, Paris 1890; Ille et Galeron, hrsg. von W. Förster, Roman. Bibl. VII, Halle 1891. — Über byzantinische Stoffe und Motive s. u. das Kapitel über Unterhaltungsliteratur.

V. DAS HÖFISCHE EPOS

DIE „MATIÈRE DE BRETAGNE"

Wenn man die überreiche epische Literatur Frankreichs in alter Weise nach „matiere" und „sen", nach Stoff und Sinn beurteilt, dann löst sich von den bisher betrachteten Denkmälern die Reihe der Werke ab, die sich dem Inhalte und der Tendenz nach als eine Standesdichtung höfischen Ursprungs und Geistes erweisen. Die Verwandtschaft mit dem literarischen Epos gelehrten Inhaltes ist offenkundig, von den Dichtern zugestanden und von uns bereits hervorgehoben. Höfischkeit, Frauendienst, Waffendienst, Zauberei, Abenteurersinn sind



ihnen mit bestimmten formalen Eigenschaften gemein. Sie sind jedoch bei den antikisierenden Romanen nicht entscheidend, weil eine selbst freieste Anpassung an bestimmte Vorlagen ihnen einen überwiegend gelehrten und durchaus literarischen Charakter verlieh. Dieser erweist sich in der bis zur Pedanterie gesteigerten Vorliebe für Realien aller Art, deren Anführung und Beschreibung die Lehrfreudigkeit und -gewohnheit offenbarten und ferner in der Verwertung verschiedener der Laienwelt unzugänglicher literarischer Denkmäler, die in der klerikalen Bildung als Grundlage weltlichen Wissens und Höhepunkt aller Poesie galten. Das höfische Epos ist stofflich durch die Verwertung von Motiven gekennzeichnet, die sich weder mit historischen Ereignissen und Persönlichkeiten noch mit irgendwelchen unmittelbaren literarischen Überlieferungen verknüpfen lassen. Ihre poetische Gestaltung entspringt wohl aus ähnlichen Anschauungen, die bereits den antikisierenden Dichtungen zugrunde lagen; aber sie ist ihnen gegenüber freier, willkürlicher, phantastischer, von keinem gelehrten Ballast beschwert und durch keine feierlichen Vorbilder gebändigt, ein echterer Ausdruck höfischen Geistes als alle Erzeugnisse des Bildungseifers und -Ehrgeizes von Klerikern und Laien. Deshalb ist die Kenntnis dieser stil- und sinngebenden höfischen Gesittung und Gesinnung, ihres Ursprunges und ihres Ausdrucks ebenso literarhistorisch bedeutsam wie die des Stoffes und seiner Überlieferung, vielleicht sogar unerläßlich, um diese zu verstehen.

Kaum ein Menschenalter vor Beginn ihres Siegeszuges durch die Weltliteratur hatten Artur und seine Ritter den ersten ausführlichen Biographen in der Person des walisischen oder bretonischen Magisters Geoffrey von Monmouth gefunden. Seine Historia regum Britanniae, um 1135 redigiert und bis zum Tode des Verfassers (1154) mehrere Male umgearbeitet, verwertet mit gelehrtem Fleiße und mit poetischer Willkür die spärlichen Angaben früherer Chroniken der ältesten Perioden der englischen Geschichte. Dieses für den Herzog Robert von Gloucester geschriebene Werk ist mit anderen Schriften dieser Zeit und dieses Landes ein bedeutender Ausdruck der geschichtlichen Interessen, die sich an den insularen Höfen nach der normannischen Eroberung zu regen begannen. Die Sieger hatten sich als Träger und Schöpfer einer hohen Kultur im neuen Reiche festgesetzt und manifestierten das Bewußtsein von ihrer außergewöhnlichen Leistung in eindrucksvollen bildlichen Darstellungen (man denke an die Tapisserie von Bayeux), in großartigen architektonischen Denkmälern und in literarischen Werken, die den Ruhm der großen Tat verherrlichen und verewigen sollten. Ebenso wie ihre Volksgenossen in Sizilien und Spanien hatten sich die Normannen so rasch in England eingebürgert, daß sie den eroberten Boden als Heimat und Erbteil betrachteten. Dies geht aus ihren Geschichtswerken hervor, in denen englische und normannische Geschichte in der Idee als schicksalshafte Kontinuität erscheint. Die lebhaften historischen Interessen, die sich nach der Eroberung kundtun, sind das Ergebnis einer zutraulichen Neugier für die Dinge der neuen Heimat, zugleich eine politische Rechtfertigung und vor allem eine ideale Besitzergreifung des mit Waffengewalt unterworfenen Landes. Diese vollzog sich, wie gewöhnlich, in der literarischen Form des historischen Berichts, der im Mittelalter rhetorischen Ton und poetischen Stil anzunehmen pflegte, wenn er nicht aktuelle Ereignisse in ungelenken chronistischen Aufzeichnungen fixierte.

Der unvergleichliche Erfolg der Historia, die sowohl für die lateinische Geschichtsschreibung als für die vulgäre Reimchronik vorbildlich wurde, ist aus dem Umstand zu erklären, daß Geoffrey durch die bunteste Fülle des Berichts und durch die Anwendung aller Kunstgriffe gehobenen Stiles den höchsten Ansprüchen literarischer Würde gerecht wurde. Dazu gehörte zunächst nach gelehrtem Brauche die Verknüpfung der Geschichte Englands mit der trojani-



schen und römischen, die seit der Veröffentlichung der Historia Britonum des Nennius (9. bis 10. Jahrh.) in den historischen Anschauungen der Briten üblich war. Durch die viel geübten etymologischen Ableitungen mittelalterlicher Gelehrter erhielt eine jede bedeutendere Gegend des Inselreiches einen Heros eponymus: die Bretonen ihren Brutus, Cornwall seinen Corynaeus (nach Aeneis, IX, 571), Britannien einen Brennus. Der tiefere Sinn dieser den romanischen Reimchroniken und Epen verbliebenen mythischen und vorgeschichtlichen Verbindungen der mittelalterlichen Historiographie ist von uns bereits aufgedeckt worden (s. o. S. 78ff.). Er offenbart die herrschenden Auffassungen von den welthistorischen Zusammenhängen der Nationalgeschichte eines jeden christlichen Volkes. In Anlehung an Nennius hat Geoffrey diese britische Nationalgeschichte der Urzeit durch die teils aus Sagenüberlieferungen, teils aus freier Phantasie geschöpfte Schilderung der Kriegstaten König Arturs ergänzt. Der König erscheint hier in der Gestalt eines Weltbeherrschers nach Karls des Großen idealisiertem Vorbilde, als Besieger der Sachsen und Römer und als Eroberer weiter Reiche, schließlich als apokalyptischer Wanderer nach Avalon, der Insel der Seligen, die ihn in ihrer Entrücktheit bis zu seiner Rückkehr birgt.



50. König Artus. Wandteppich, 14. Jahrh.

Es ist ein verzweifeltes Unternehmen, den Anteil zu entdecken, den an diesen Phantasien historische Erinnerungen, mythische Vorstellungen, volkstümliche Sagen, geistliche Einflüsse und gelehrte Spielerei haben. Die neueste Kritik macht es sich wohl zu leicht, wenn sie den ganzen Gehalt dieser Fabeleien auf literarische Vorbilder und auf Geoffreys rege Erfindungsgabe zurückführt. Freilich sind die großen Themen mittelalterlicher Poesie und Geschichte hier erkennbar. Die Phantasie des Historikers läßt sich von der Kaisersage und ihren Symbolen, von Visionen und Heiligenlegenden inspirieren; ihre Gestaltung trägt ferner das Gepräge Vergilschen Stiles und biblischer Ausdrucksart. Aber die Eigenart des Berichtes und seiner Einzelheiten läßt sich doch nicht ganz aus Anlehnungen und Entlehnungen, aus Gemeinplätzen und Gelehrsamkeit erklären. Dies geht besonders deutlich aus den Prophezeiungen Merlins hervor, die — ursprünglich als selbständiges Werk gedichtet — das siebente Buch der Historia ausfüllen. Dieser geschichtliche Vorblick des bereits von Nennius erwähnten Zauberers und Propheten Merlin ist offenbar den Weissagungen der Sibylle (Aeneis VI. Buch) nachgebildet; aber die verwickelte und verschnörkelte Tiersymbolik, in welche er sich einhüllt, ist ein typischer Ausdruck jener nordischen Phantastik, die sich in der Kunst und in

der Literatur jener Epoche in dekorativem Sinne immer wieder offenbart. Hier ist dieses wirre, geheimnisvolle, uns unverständliche Spiel mit Dämonen, Traumgestalten, Spuk und Zauber dunkelsten Ursprungs an geschichtliche Vorstellungen und Fakten gebunden, an Namen geknüpft, die noch sinnvollen Klang hatten, in eine Merkwelt versetzt, die eine nationale Bedeutung besaß. In der Dichtung, die von Geoffreys Historia ausgeht, verwandeln sich diese wohl phantastischen, aber doch plastischen Gestalten zu Schattenbildern und der Zauber, der sie umwittert, zu einer poetischen Realität. Der Übergang vollzieht sich in den Reimchroniken der Normannen, die das Bindeglied zwischen geschichtlicher und epischer Phantastik bilden.

Eine klare Einführung in die Problematik und Entwicklung der Artussage bietet jetzt E. K. Chambers, Arthur of Britain, London 1927. Ausführlicher J. Douglas Bruce, The evolution of Arthurian Romance, 2 Bde., 2ᵉ. Auflage, Göttingen 1928. Ferner R. S1. Loomis, Celtic Myth and Arturian Romance, New York 1927. Über die Abfassung der Historia Regum Britanniae, vgl. E. Faral, Geoffrey de Monmouth in Romania, Bd. 57, 1927, S. 1ff. Einzelne Probleme werden von verschiedenen Standpunkten aus erörtert in Mediaeval Studies in memory of Gertrude Schoepperle Loomis, Paris 1928.

Die zahlreichen Reimchroniken, die in den mittleren Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts in Anlehnung an lateinische Geschichtswerke auf normannischem Hoheitsgebiete entstanden, bilden ein literarisch wenig anziehendes, kulturgeschichtlich jedoch bedeutendes Phänomen innerhalb des vulgären mittelalterlichen Schrifttums. Ihr ausschließlich höfischer Ursprung offenbart das Streben der lateinunkundigen fürstlichen Auftraggeber nach nationalgeschichtlicher Bildung; die meist dem Sinne nach getreue Verwertung lateinischer Quellen erweist die aufmerksame Wiedergabe ihres vermeintlich authentischen Inhalts, so daß sich daraus der merkwürdige Fall ergibt, daß die Gelehrten als Phantasten, die Nachdichter als Pedanten den gleichen Geschichtsstoff behandelten. Schließlich ist die formale Verwandtschaft der Reimchroniken mit den literarischen Epen ein Zeugnis für die auch auf mittellateinischem Gebiete herrschenden nahen Beziehungen zwischen Epos und Historie. Die gelehrte Rhetorik, die sie von jeher verband, verwandelt sich im vulgären Schrifttum in eine höfische, die sich ihre Normen aus dem formenden höfischen Geiste prägt. Es ist derselbe Geist, der die Gestaltung der mythischen und pseudohistorischen Stoffe der antiken und byzantinischen Geschichte bestimmt. Die ehrfürchtige Leichtgläubigkeit mittelalterlicher Menschen, denen die Schrift eine heilige Magie, das Buch ein offenbarendes Symbol waren, nahm mit der gleichen treuherzigen Überzeugung die antiken Erzählungen und die Mystifikationen zeitgenössischer Chronisten auf. Die antikisierenden Epen und diese Reimchroniken bilden demnach eine geschichtliche und stilistische Einheit, in welcher die Auffassung universalhistorischer Zusammenhänge zum Ausdruck gelangt. Sie erweist sich bereits in der Bezeichnung dieser anglonormannischen Reimchroniken als Bruts, nach dem Troer Brutus, dessen Erinnerung sich bis zur Schilderung erlebter Episoden der zeitgenossischen Geschichte als Wahrzeichen nationaler Schicksale lebendig erhält. Die nur fragmentarisch überlieferte Estoire des Englès, die Geoffrey Gaimar um 1150 reimte, ist mit Verwertung der Historia Regum Britanniae und anderer Chroniken „en romans et en latin" als eine englische Nationalgeschichte vom Argonautenzuge bis zum Jahre 1110 angelegt. Nach der Aussage des Dichters entstand sein Werk im Auftrage und mit tätiger Mithilfe von Constance, Gattin Ralphs Fitz-Gilberts. Schon ein Jahrzehnt früher hatte die poesiefreudige Aaliz von Löwen als Gemahlin Heinrichs I. von England (s. o. S. 18) einen Dichter David veranlaßt, die Biographie des Königs in einem (verlorenen) Gedichte zu schreiben.

Wenn man den entscheidenden Einfluß der fürstlichen Frauen bei der weiteren Abfassung solcher Reimchroniken ins Auge faßt, so scheint die Gattung im wesentlichen ihnen die Entstehung zu verdanken. Die Vermutung, daß ein bedeutender Teil der vulgären Poesie sich im Dienst der Frau entwickelte, ist für die lyrische Dichtung von Dante ausgesprochen worden, für die religiöse mit Eulaliasequenz und Brendan erwiesen und für das höfische Epos mit Sicherheit anzunehmen. Als nun Eleonore von Poitiers durch ihre Vermählung mit Heinrich II. Plantagenet Königin von England wurde, übertrug sie dem geschäftigen Wace (s. o. S. 21) die Aufgabe, seine Geste des Bretons zu dichten, die in etwa 15000 paarweise gereimten



Achtsilblern den Inhalt von Geoffreys von Monmouths Geschichtswerk ergänzend wiedererzählt. Der Stil dieser Chronik ist der gleiche wie in dem ungefähr zeitgenössischen mythischen, für die Königin gedichteten Romane: hier wie dort ein minutiöses Verweilen bei sachlichen Detailschilderungen, ungelenk pathetische Auflösung des Berichts in Anreden und Dialogen, Hervorhebung sentimentaler Motive, Eingehen auf abenteuerliche Episoden. Trotz der Abhängigkeit von seiner Vorlage und trotz der Armut seiner Erfindungsgabe hat Wace hier im vermeintlich geschichtlichen Rahmen die epischen und stilistischen Elemente vereint, die das höfische Epos kennzeichnen und den Geschmacksforderungen seiner Umwelt entsprachen. ,,Nicht alles Lüge — wie er sagt — nicht alles Wahrheit, nicht ganz Torheit und nicht ganz Weisheit" [1]).



51. Heinrich II. Plantagenet im Gespräch mit Thomas Becket, nach einer Handschrift des 14. Jahrhunderts.
(Aus Hall, Courts Life.)

Mit diesen graziösen Vers'chen beschließt Wace seine Schilderung des Artushofes und der berühmten Tafelrunde, die hier überhaupt ihre erste Erwähnung fand. Freilich bemerkt der Dichter in diesem Zusammenhange, daß die Bretonen so vieles von ihr berichten, daß die conteor mit ihren conte und die fableor mit ihren fable die Abenteuer des Königs und seiner Ritter als eitle Märchen erscheinen lassen. Der Dichter ist von seiner literarischen Würde und von der Bedeutung seiner Aufgabe so überzeugt, daß er mit Geringschätzung und Skepsis von diesen Fabeln spricht. Er bestätigt aber in unzweifelhafter Weise ihr Bestehen, für welches ungefähr ein Jahrzehnt später die Dichterin Marie de France ebenso karge Zeugnisse lieferte. Ihre Versnovellen, denen z. T. Motive aus der Artus- und Tristansage zugrunde liegen, scheinen höfische Umdichtungen dieser von Wace und von ihr selbst erwähnten bretonischen contes zu sein, auf welche sich fernerhin ebenso abschätzig wie Wace noch Christian von Troyes und die Dichter der Tristanepen berufen. Nun ist die Frage nach dem Alter, den Urbildern und der Heimat dieser contes eine der schwierigsten der mittelalterlichen Sagenforschung und auf dem Gebiete der romanischen Literaturgeschichte gar nicht zu lösen.

Der Anteil, den diese bretonischen Erzählungen an der Komposition der Historia Geoffreys von Monmouth gehabt haben können, ist viel weniger zu ermitteln als der Beitrag seiner vielgelesenen Chronik an der weiteren Gestaltung der Sage und der Poesie. Das Vorkommen der Namen Yvanus und Tristanus (?) in Süddeutschland im 8. oder 9. Jahrhundert, von Arturius, Walwanus, Merlinus in Italien um die Wende des 11. spricht eher für die Häufigkeit keltischer Namen dieses Klanges und für den Wandertrieb ihrer Träger, als für die Existenz sagenhafter und literarischer Vorbilder, nach denen sie sich nannten. Die Datierung des häufig angeführten Reliefs am Domtor zu Modena (Abb. 52) mit der Darstellung der Artusritter Mardoc, Galvanus u. a. m., schwankt zwischen 1130 und 1184 und bietet mithin keine sichere Handhabe für die Chronologie der literarischen Entwicklung der Sage. Ihre Lokalisierung ist

[1]) ne tot mensonge ne tot voir, ne tot folie ne tot savoir. v. 10039/40.



52. **Modena, Dom,** Porta della Pescheria. **Im Rundbogen König Artur und seine Ritter. Unten Szenen aus der Tierdichtung. Zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts.**
(Nach C. Martin, L'art roman en Italie.)

noch zweifelhafter. Wenn man den ferneren Spekulationen der vergleichenden Mythologie nicht zu folgen vermag und nicht in der Lage ist, zu urteilen, ob ihr römische und keltische Mythen und Kosmogonien zugrunde liegen, so ist es ebenso schwer zu entscheiden, ob der Ursprung des Artuszaubers wirklich in den Liedern des Pandschjab zu suchen, und ob die Tristansage aus Persien herzuleiten sei. Demgegenüber erscheinen sie der positivistischen Kritik unserer Tage als jüngere Umformungen antiker und literarischer Vorbilder, so daß die bretonischen Erzählungen des Artuskreises im wesentlichen von Geoffreys Chronik inspiriert, die Lieder von Tristan und Isolde nach den bekannten Episoden von Hero und Leander, Pyramus und Thisbe, Jason und Medea in durchaus literarischer Form entstanden wären.

Vgl. hierzu Martha Warren Backwith, A note on Punjab Legend in relation to arthurian romance in Mediaeval Studies (s. o. S. 96) S. 49ff; dagegen Nicola Zingarelli, Tristano e Isotta, in Studi Medievali, Nuova Serie, Vol. 1⁰ 1928, S. 44ff. (mit bibl. Angaben).

Hält man dagegen die unverkennbaren klassischen Anklänge für Elemente einer späteren literarischen Gestaltung des Stoffes und die Analogien mit orientalischen Motiven für den Ausdruck ihrer poetischen Lebenskraft unter allen Himmelsstrichen, so ist es kaum aussichtsreicher, das wohl vorhandene keltische Element der „matière de Bretagne“ näher in seinem eigenen Ursprungslande zu lokalisieren. Es wurde viel Fleiß und Scharfsinn zur Lösung dieser Frage angewandt, ohne daß man heute entscheiden könnte, ob eine gemeinkeltische oder eine insular-walisische, oder endlich eine festländisch-armorikanische Überlieferung vorliegt, und inwieweit anglonormannische, mündliche oder literarische Entwicklungsstufen zwischen den keltischen Liedern und den französischen Epen anzunehmen wären. In diesen Zwischengliedern wären die Wandlungen der poetischen Motive zu verfolgen, die zwischen den Berichten Geoffreys von Monmouth und den Gedichten Christians von Troyes sowohl im Stoff als in dessen Auffassung deutlich erkennbar sind. Die walisischen Erzählungen, die unter dem

Namen „Mabinogion" novellistische und epische Motive verschiedenen, aber meist literarischen Ursprungs verwerten, sind zu jung, um eine solche Entwicklungsstufe darzustellen. Mit Sicherheit kann nur angenommen werden, daß um die Mitte des 12. Jahrhunderts der Kern der Sagen von Artur und seinen Rittern bereits als poetischer Mythus ausgebildet war, und seine Verästelungen durch gelehrte Geschichtsschreibung, höfische Reimchronik und volkstümliche Erzählungen auf beiden Seiten des Kanals das historische und epische Interesse an ihren Gestalten geweckt hatten. An der z.T. beglaubigten geschichtlichen Existenz der Helden zweifelte niemand, aber zur poetischen Evidenz gelangten sie erst durch Christian von Troyes, der sie zu Sinnbildern höfischer Gesittung erhob, indem er ihr Fabelreich zum Schauplatz ritterlicher und sittlicher Irrsale machte. Auf diese Weise gab er der bloß unterhaltenden „matière de Bretagne" mit all ihren historischen Märchen und magischen Gehalten den Sinn, den seine Beschützer in ihrer Zauber- und Wundersucht von der epischen Gestaltung solcher Motive erwarteten.

Für die Mabinogion vgl. die Ausgabe v. J. Loth, Les M. traduits en français avec un commentaire etc., 2 Bde., Paris 1889. Literatur über die Reimchroniken s. u. das Kapitel über Geschichtsschreibung.

Die Kenntnis dieser formenden Gesinnung ist eine notwendige Voraussetzung für das Verständnis dieser epischen Standespoesie. Die höfischen Anschauungen gaben ihren Denkmälern die innere Struktur und zügelten die Phantasie der Dichter in der Erfindung und Gestaltung wild und wirr emporgeschossener abenteuerlicher, märchenhafter, wunderlicher Motive. Sie bestimmten mithin die poetische Aufgabe und die epische Kunst.

Im Verhältnis von Literatur und Gesellschaft vollzog sich während des 12. Jahrhunderts eine Wandlung, deren Wirkung sowohl in den unmittelbaren literarischen Ergebnissen, als in dauernden Erscheinungen der romanischen Kultur bis zur französischen Revolution erkennbar ist. Karl der Große betrachtete den Schutz und die Pflege der Poesie und Gelehrsamkeit als eine der vornehmsten Herrschertugenden. Aber sein Interesse an Heldengesang und vulgärer Dichtung blieb vereinzelt. Am Hofe seiner Nachfolger blühte eine armselige lateinische Dichtung, über deren Wert die bibliophile Prachtentfaltung karolingischer Handschriften nicht hinwegtäuschen kann. Die Bücher, die mit soviel Aufwand an Prunk und Farben für Karl den Kahlen hergestellt wurden, wie z. B. der berühmte Codex Aureus der Evangelien (s. Tafelbeilage 1), sind mit ihren Widmungsgedichten Äußerungen kaiserlicher Würde und höfischen Glanzes, aber kein Ausdruck tieferer Beziehungen des Herrschers zu Literatur und Kunst. Die späten Karolinger und die ersten Kapetinger trugen entweder eine bewußte Abneigung oder eine hochmütige Gleichgültigkeit den Dingen der Bildung gegenüber zur Schau, wenn sie auch stets eine Schar von Gelehrten, Amanuensen, Lehrern und Geistlichen zu praktischen und dekorativen Zwecken in ihrem Dienste hielten. Es ist kein Mäzenatentum, das sich in dieser Sitte äußert. Während des ganzen Mittelalters hatten diese Leute dem Fürsten, nicht den Musen zu dienen, und sie standen in direkter Abhängigkeit von den Absichten und Interessen ihrer Herren. Sie gehorchten eher dem Auftrage, als der eigenen Inspiration und glänzten deshalb eher durch Gewandtheit, als durch persönliche Originalität der Erfindung und des Charakters.

Eine Milderung dieses Abhängigkeitsverhältnisses trat ein, als die Vulgärsprache mit Beginn des 12. Jahrhunderts sowohl im Süden als im Norden Frankreichs hof- und literaturfähig wurde. Am wenigsten leisteten hierfür die französischen Könige Ludwig VI. und Ludwig VII. Es ist merkwürdig genug, daß dieser Aufstieg höfischer Bildung und Dichtung sich zunächst in den peripheren Gebieten vollzog: nämlich in Aquitanien, wo — nach der Aussage eines gelehrten Mannes — „nulla sapientia est", und im normannischen Reiche, das sich als letztes der europäischen Kultur angeschlossen hatte. Ihre weltliche und höfische Gesittung blieb



53. König Artus und seine Ritter, italienische Miniatur des 14. Jahrhunderts, im Hintergrund ein norditalienisches Stadthaus. (Nach Novati, A ricolta.)

nicht isoliert. Die Herrscherhäuser bildeten trotz ewiger Händel, Zwiste, Spannungen und Kriege eine große Gemeinschaft, die sich, durch verwandtschaftliche Beziehungen gefestigt, in der romanischen Welt von Schottland bis Sizilien, von Savoyen bis Portugal erstreckte. Für die Vereinheitlichung und wohl auch für die Veredlung höfischer Sitten wirkten am stärksten die fürstlichen Frauen. Die Ausdehnung der weiblichen Erbfolge auf Lehnsfürstentümer gab ihnen eine rechtliche und politische Gleichberechtigung mit dem Manne, die keineswegs theoretisch blieb. Die Fälle, in denen sie mit ihm an Energie, an Geschicklichkeit und auch an Grausamkeit siegreich um Macht und Reichtum wetteiferten, sind nicht vereinzelt. Wir kennen mehrere dieser Fürstinnen, die im Verlaufe ihrer politischen Karriere entschlossen und spitzfindig drei- oder viermal vom Recht der Ehescheidung Gebrauch machten, um zu höherer Stellung und zu größerem Besitze zu gelangen. Dem entsprach ihre Hofhaltung, die wahrscheinlich unter byzantinischem Einflusse immer selbständiger und komplizierter wurde. An dieser nahmen die Gelehrten, Geistlichen und Poeten teil, denen sie nach Begabung und Belieben Aufträge und Befehle zu erteilen pflegten. Daß dieser neue fürstliche Lebensstil eine Eigentümlichkeit südlicher Höfe gewesen wäre, ist eine ebenso verbreitete wie irrige Meinung. Die hübsche, wenn auch hyperbolische Beschreibung der Gemächer der Tochter Wilhelms des Eroberers, Gattin des Grafen Theobalds IV. von Blois, um die Wende des 11. Jahrhunderts von Baldericus von Bourgueil für sie gedichtet, verrät eine höfische Kultur von höchstem Raffinement, eine Sehnsucht nach weltlichem Wohlleben, ein Streben nach Üppigkeit und Eleganz, wobei sinnliche Schönheitsfreude sich mit königlicher Würde paart. Die energische Rolle, die dieser Dame während der anglo-französischen Auseinandersetzungen jener Jahre zuteil wurde, zeigt ebenso deutlich, daß solche Annehmlichkeiten den Drang nach Tätigkeit nicht zu hindern brauchten. Infolgedessen hatte fürstlicher und ritterlicher Frauendienst eine durchaus konkrete und praktische Bedeutung, die dem idealen und dichterischen voranging, und die der politischen Stellung und Aufgabe fürstlicher Frauen entsprach. Es ist deshalb anzunehmen, daß der literarische Frauendienst, der die höfische Poesie kennzeichnet, eher aus

weiblicher Herrschsucht, Koketterie und Selbstachtung, als aus männlichem Empfindungsreichtum oder bloßen sentimentalen Stimmungen hervorging. Solche energische und zugleich liebesbedürftige Frauen sind das ungenannte Gartenfräulein in Christians Erec, Gueniëvre in seinem Lancelot, Laudine in seinem Yvain.

Auf keinen Fall haben die literarischen Huldigungen die unvergänglichen Äußerungen männlicher Frauenverachtung auch auf dem Gebiete der höfischen Literatur verdrängt. Denn gerade das Hervortreten der Frau als Werkzeug politischen Schicksals gab den alten Motiven klerikaler und rhetorischer Frauenfeindschaft einen aktuellen und faßbaren Sinn. Die Umrahmung der Tapisserie von Bayeux, die derben Töne mancher Trobadors und die unverblümte Sprache höfischer Dichter zeigen ferner, daß feinere Sitten, literarische Schwärmerei und ritterliches Gebaren weder mit Zartgefühl noch Schamhaftigkeit etwas zu tun hatten, was dem maskulinen Bilde dieser höfischen Frauen durchaus entspricht.

Ihr Typus verkörpert sich in der Persönlichkeit der gefeiertsten und umstrittensten Frau des 12. Jahrhunderts, der lebhaft begabten, vielseitig beschäftigten, koketten und leichtsinnigen Eleonore von Aquitanien, die als Enkelin des ersten Trobadors einem Geschlecht von Fürsten und Dichtern entstammte, deren politische Methoden und poetische Moden sie überallhin verpflanzte, wohin das Schicksal sie verschlug. Durch ihre Vermählung mit Ludwig VII. von Frankreich brachte sie aus dem Reiche ihrer Väter südliche Sitte und Lebhaftigkeit in die stumpfe Umwelt des jungen Königs mit, der durch sie der Beherrscher Aquitaniens, der Wiege occitanischer Poesie wurde, bis sie nach ihrer Scheidung ihre Hand und ihr Reich Heinrich II., dem künftigen König von England, bot. Eleonore zog mit ihrem Stabe von Poeten und Kavalieren 1154 von Poitiers nach London, das mit ihr ein Mittelpunkt romanischer Kultur wurde, solange ihr Gemahl diese literarischen Interessen der Königin teilte. Sie setzte darin glanz- und geschmackvoll eine Überlieferung fort, die auf die Königin Mathilde, auf Adele von Blois und Aaliz von Löwen in lückenloser dynastischer Kontinuität zurückging. Ihre Töchter eiferten ihr in diesem Musendienste nach: Alix als Gattin Theobalds V. von Chartres und Blois, Marie als Gattin seines Bruders Heinrich I., Grafen von Troyes. Das Gepräge, das diese Frauen der Kultur und Gesittung des 12. Jahrhunderts verliehen, ist vielleicht weniger durchsichtig, aber dem Einflusse vergleichbar, der vom Hôtel de Rambouillet zur Zeit Corneilles ausging. Benoît de Sainte-More, Gautier von Arras, die Dichter der antikisierenden Romane, Wace, Christian von Troyes und noch andere der vortrefflichsten Poeten der vulgären und lateinischen Literatur ihrer Zeit standen in ihren Diensten, und ihre Werke gelangten durch die engen verwandtschaftlichen Beziehungen und durch die Wanderlust der Dichter selbst in die kleineren Reiche, von Toulouse bis nach Flandern, nach Spanien und Italien, Deutschland, England und Byzanz. Mag es eine Sitte oder eine Forderung dieser Frauen gewesen sein, jedenfalls verallgemeinerte sich das „parler cortoisement d'amour" auf diesen Wegen um die Mitte des 12. Jahrhunderts als höfische und poetische Erscheinung über ganz Frankreich, bald in intellektuellem, bald in sentimentalem Stile, in lyrischen Ergüssen oder in epischen Episoden exemplifiziert.

Es bedurfte freilich mehr als eines Jahrhunderts, bis die Verstiegenheiten der provenzalischen Liebeskasuistik im Norden Frankreichs Schule machten. Diese konnte wohl in der relativ friedlicheren provinziellen Abgeschiedenheit kleinerer Höfe gedeihen, aber nicht an den großen Herrschersitzen und in den nordischen Gebieten, die mit den Weltereignissen einer bewegten Zeit verknüpft waren und Fragen von schicksalhafter Bedeutung mit der Anspannung geistiger und politischer Kräfte zu lösen hatten. Hier herrschte unvermindert der epische Geist der





54. Höfische Szenen. — Mittelstück eines Elfenbeinkammes, 14. Jahrh.
Florenz, Museo Nazionale:
Die Liebeserklärung; die Krönung der Dame durch den Liebesgott; das Konzert; der Liebende pflückt Blumen, aus denen die Dame einen Kranz windet. (Köchlin.)

Reichsgründungen, der Vasallenunterwerfung, der Kreuzfahrten und der überseeischen Eroberungen großen Stils. In dieser aktiven, gefahrreichen, aufgeregten Welt nimmt die Minnekasuistik nicht allein den Schein juristischer Spitzfindigkeiten und mystisierender Vergeistigung an, sondern die bewegte und lebendigere Form des gefahrvoll abenteuerlichen und gewinnbringenden Ritterdienstes. Dieser nimmt in diesem ereignisreichen Jahrhundert die theatralische Form des Turniers an, das als Fortsetzung des Krieges im Frieden eine Schaustellung ritterlicher Tugenden und eine Äußerung individueller Tüchtigkeit bedeutet. Diese Stilisierung des Kriegsgeschäftes verbindet sich mit dem allgemeinen Abenteuersinn der Vielgereisten, mit der weiblichen Freude an Gaukelbildern, mit den höfischen Neigungen für Zeremonien und Prachtentfaltung, um den epischen Motiven neue Möglichkeiten der Inspiration und des Erzählungsstiles zu bieten. Dies ist die Wurzel der höfischen Literatur, die sich im Abenteuerroman verwirklicht. Sein geistiger Gehalt, den die Erzähler als „san" bezeichnen, ergibt sich aus spannenden, zuweilen komplizierten und ausgeklügelten Konfliktlagen, die im wesentlichen aus dem Kontraste zwischen den Geboten des Herzens oder der Ritterlichkeit und den Möglichkeiten ihrer Erfüllung entstehen. Minne und Ritterlichkeit waren noch nicht von festen Normen geregelt, indessen an Konventionen des Gefühls und des Verhaltens gebunden, die das höfische Leben in seinen feinsten Manifestationen bestimmten. Solche Konventionen und die Konflikte, die sich aus ihnen ergeben, wenn Leidenschaft und Gefühlsnot ihnen entgegenstreben, sind uns von Andreas Capellanus, dem Theoretiker der mittelalterlichen Minne, um die Wende des 12. Jahrhunderts in seinem Traktate „de amore" vermittelt worden. Dort (Lib. II, Cap. VII) werden 21, von Eleonore, Marie von Champagne, Margarete von Flandern und Irmgard von Narbonne gefällte „judicia amoris" mitgeteilt, die in ähnlichem Stile wie scholastische „Quaestiones" rationale Lösungen ehelicher und amouröser Streitfragen bieten. Sie gipfeln in 31 Aphorismen, in denen sich theoretische Erwägungen und praktische Erfahrungen einer höfischen Minnephilosophie als „Regulae amoris" verdichten. Sie setzen eine eingehende Beschäftigung mit dem menschlichen Gefühlsleben, eine lange Übung psychologischer Analysen, eine ernsthafte Neugier auf die Nöte des Herzens voraus. Die reiche lateinische und vulgäre Minneliteratur des späten Mittelalters geht im wesentlichen auf Andreas' Buch zurück. Wir können diese Urteile und diese Sentenzen als Ausgangspunkt einer Überlieferung annehmen, die lückenlos bis in die galante Zeit zu verfolgen ist. Der Geist dieser Kasuistik ist ovidianisch. Ovid hat das feinere Gefühlsleben der Franzosen ebenso beherrscht und geformt wie die Provenzalen die Empfindsamkeit der Florentiner des „Dolce stil nuovo", wie Petrarca den Eros der Renaissance, wie Tasso die schwärmerische Sinnlichkeit der galanten Zeit, wie der junge Goethe den Überschwang romantischer Herzen. So wie die Metamorphosen und die Heroiden die mythische und dichterische Exemplifizierung der Ars amatoria sind, so ist der höfische Roman die poetische, epische, phantastische Illustration dieser Kasuistik, die bei Andreas Capellanus intellektuell gebunden und formelhaft erscheint. Sie berücksichtigt



55. Französisches Acquamanil, Bronze, um 1300, Florenz, Museo Nazionale, Coll. Carrand.

real und konkret die Anwendung der ritterlichen Gebote und die Geltung gefühlsmäßiger Bindungen.

Diesen Stimmungen und Forderungen entsprechend, liegen in den epischen Gestaltungen solcher Konflikte die Hindernisse für ihre glückliche oder gewaltsame Lösung in den entgegenstrebenden menschlichen oder übermenschlichen Kräften: in der kriegerischen Erbitterung der Mißgünstigen und Rivalen, in den Tücken des Schicksals und der Bosheit, in den Pflichten der Ehre, des Standes, des Vasallentums, in den sentimentalen Verwicklungen, in der Gewalt übersinnlicher Zaubermächte, welche alle die Zähigkeit, die Tapferkeit, Unerschrockenheit, die Echtheit der Gefühle, die Ehrenhaftigkeit, die Hingabe der Beteiligten an ihre Aufgabe nacheinander oder vereint auf die Probe stellen. Der Preis des Sieges ist Macht, Ehre, Ruhm, Frauengunst und, was den realeren Geist der Franzosen gegenüber dem Minnedienst der Provenzalen kennzeichnet, vielfach eine glückliche Ehe. Die Sage und Dichtung von Tristan und Isolde isoliert sich schon deutlich durch Stoff und Sinn von diesen versöhnlichen Gedichten und bildet eine eigene Sphäre im Bereiche der höfischen Poesie.

In ihren abenteuerlichen Scheingebilden von Minne, Kampf und Zauber ist der Geist des Turniers eher sinngebend, als der des Krieges um Glaube und Heimat, als die ritterliche Hingebung an höhere Mächte. Dem entspricht der weltlichere Sinn des neuen Rittertums gegenüber dem frommen Geist und dem unbedingten Opfermut Rolands und seines dichterischen Gefolges von Haudegen und Recken.

Die Geschichte eines mittelalterlichen Ritterordens zeigt sehr deutlich, wie rasch und wie real sich diese Verweltlichung vollzog. Die Templer z. B., 1128 wie ein Mönchsorden von Edelleuten organisiert und von Bernhard von Clairvaux geweiht, waren einige Jahrzehnte später auf dem Wege, sich als internationale Bank- und Kreditgemeinschaft zu konstituieren. Die großen Erfüllungen, Enttäuschungen und Erfahrungen der Kreuzzüge hatten den weltlichen Dingen zu ihrem Rechte verholfen, ohne die göttlichen zu vermindern. Zu den ersten gehörte diese sinnliche und sinnvolle Poesie, in welcher die Wirklichkeit sich schattenhaft nur als Zerrbild und nie als Vorgang widerspiegelt, die Gesinnung sich nur in lieblichem Schein und nie im Symbole ausdrückt. Es bedurfte hoher dichterischer Kunst, um den absurden Vorgängen und den

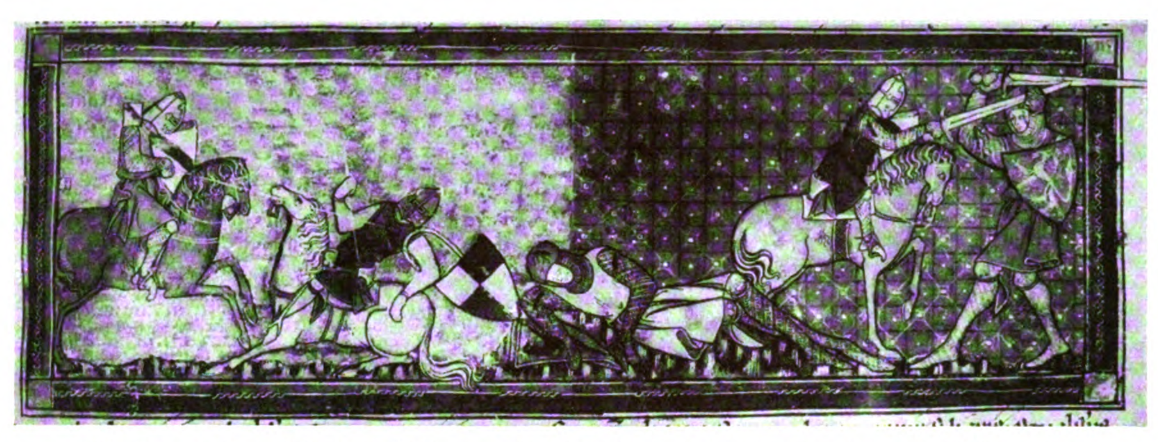
märchenhaften Idealgestalten dieser Fabeln die illusionistische Wirkung zu verleihen, die dem antikisierenden Roman schon durch die gelehrten und geschichtlichen Realien, durch die großen Namen und die bekannten Schauplätze historischer Vorgänge gesichert war. Diese Kunst verschaffte ihrem Schöpfer Christian von Troyes und seinen Gestalten einen unsterblichen Ruhm.

Für Leben und Werke des ob. S. 100 zit. Baudri de Bourgueil vgl. Les Œuvres Poétiques de B. d. B., éd. critique par Phyllis Abrahams, Paris 1926. — Andreae Capellani de amore, rec. E. Trojel, Havniae 1892.

a) Christian von Troyes ist der erste epische Dichter, dessen geistige Physiognomie durch den unpersönlichen Bericht seiner Werke hindurchleuchtet. Seine Heimat ist uns bloß durch seine Namensüberlieferung (nach Erec v. 9) bekannt, seine Lebensschicksale und -daten entziehen sich unserer genaueren Kenntnis, während seine Bildung durch Anspielungen und Quellenangaben nur lückenhaft faßbar ist. Die stilistische Gleichmäßigkeit seiner Schriften verrät eine natürliche Anlage zum Fabulieren und die Ursprünglichkeit seines dichterischen Talents. Er übte es zunächst an Ovids Liebesdichtungen (vgl. Cligès v. 1ff.) in einer uns unbekannten Form, aber so gründlich, daß die Einwirkung der Lehren und Kunstgriffe des eleganten römischen Erzählers und Meisters galanter Frivolität in seinen Werken spürbar ist. Er dichtete auch einige Chansons, in denen die Preisung höfischer Minne durch weltmännische Skepsis und realen Sinn gemildert erscheint. Seinen ersten epischen Versuch machte er mit einer verlorenen Erzählung von Marc und Isolde, in welcher vielfach die erste Tristandichtung erblickt wird. Die abschätzigen Bemerkungen gegen den „vergifteten" Helden in seiner Chanson „D'amors qui m'a tolu à moi", die Ausfälle gegen Tristans und Isoldens „unvernünftige" Liebe im Cligès (v. 3145ff.), der Aufbau dieses Romans als Widerlegung ihres fatalistischen Sinnes und die Gestaltung Lancelots im Gegensatz zum betörten Tristan sind wohl kein Ausdruck nachträglicher Abkehr von ursprünglichen literarischen Verirrungen, sondern eher der Nachweis, daß Christians Dichtung weder die älteste dieses Stoffes, noch irgendwie mit den späteren sinnesverwandt war.

Ganz isoliert steht in seinem Lebenswerke das kleine Epos von Guillaume d'Angleterre, um dessen Authentizität unberechtigte Zweifel erhoben wurden. Es handelt sich wahrscheinlich um ein Jugend- und Gelegenheitswerk, das im wesentlichen die Motive der Legende des heiligen Eustachius (vgl. Legenda aurea, CXXXVII) verwertet. Die Demütigung eines Herrschers, der im Dienste Gottes seine Familie und sein königliches Amt opfert und sich unerkannt bis zu unwürdiger Tätigkeit erniedrigt, ist ein oft anklingendes, frommes und novellistisches Thema, das Christian mit Betonung seiner abenteuerlichen Elemente in eine spannende Erzählung mit fröhlichem Ausgang verwandelt. Der Büßer kehrt nämlich hier nach 28 Jahren und vielfachen Erfahrungen mit seinen wiedergefundenen Angehörigen in sein Reich und Amt zurück. Was an diesem kleinen Epos auffällt, ist die flinke Willkür, mit welcher der Dichter die fromme Sage durch Verwertung dankbarer und beliebter Motive verweltlicht und mit fiktiver Namengebung nach England versetzt. Mit größerem Aufwand an Kunstgriffen und Einfällen hat Christian in seinen Hauptwerken das Gleiche konsequent durchgeführt, so daß wir berechtigt sind, diese Lokalisierung als ein Symptom einer im Norden Frankreichs und in der höfischen Welt verbreiteten Anglomanie anzunehmen, die, den Ereignissen folgend, die spanische und orientalische Mode ablöst und ergänzt. So dürfte man sich im Hinblick auf die Verschiebung höfischer, politischer und geschichtlicher Interessen in der zweiten Jahrhunderthälfte auch die literarische Vorliebe für britische Erzählungsstoffe erklären, vor allem aber die Tatsache, daß Christian die Szenerie aller seiner Romane in das Inselreich versetzte und sie bald locker, bald enger mit dem Sagenkönig Artur von Britannien verknüpfte. Dadurch gab er seinen Märchen und Phantasien eine schon bekannte historische Kulisse, die ihnen realistisches Relief und die künstliche, aber wirksame Wahrhaftigkeit einer geschichtlichen Fiktion verlieh. Artur erscheint deshalb nicht als nationaler Herrscher, sondern wie ein Puppenkönig, dem noch die Züge des poetischen Bildes Karls des Großen ohne die religiöse Weihe und die universale Sendung anhaften. Es fiel dem Franzosen nicht ein, den fremden König in der





56. Lancelot erschlägt zwei Riesen. Aus dem Lancelotroman der Sammlung Thompson (um 1300). Fol. 50.

Weise zu idealisieren, wie es der Brite Geoffrey von Monmouth und seine anglonormannischen Nachdichter mit Bewußtsein getan hatten. Er tritt vor den Wundern seines Fabelreiches und vor den Leistungen seiner Wunderritter in einen eher höfischen, als mystischen Hintergrund zurück, eher vom Geschehen abgerückt, als der Welt der Tätigen entrückt.

Die Reihe von Christians Artusromanen wird nach 1160 mit dem Erec eröffnet, dessen Stoff der Dichter einem „conte d'avanture" entnommen zu haben angibt. Es ist die Geschichte des Ritters, der sich nach seiner Vermählung mit der holden Enide bei ihr verliegt und sein volles Eheglück erst dann erreicht, nachdem eine Reihe gefahrvoller Abenteuer seine ritterlichen Tugenden und die standhafte Liebe der Frau erfolgreich auf die Probe gestellt haben. Die Moral dieser Geschichte wird erst durch eine Episode deutlich, die — an und für sich ganz unmotiviert — dem eigentlichen Eheroman Erecs und Enidens als Gegenstück hinzugedichtet wurde. Die versöhnten Ehegatten gelangen vor einen Zaubergarten, der, durch einen magischen Luftwall von der Welt abgeschlossen, einen gewaltigen Ritter als Gefangenen seiner Geliebten birgt. Erec bricht den Zauber durch Besiegung des Ritters im Zweikampfe und kehrt zu Artus, dann nach Nantes zurück, wo er mit Krone und Szepter unter großen Festlichkeiten den Thron seiner Väter besteigt.

Die innere Struktur des Romans ist ganz symmetrisch. Während der verweichlichte Erec durch Enidens Ermahnungen und durch ihre unbedingte Hingabe zu ungewöhnlich tapferen Leistungen angespornt wird, ist der ihm körperlich überlegene Gegner Sklave und Opfer seiner selbstsüchtigen Schönen. Mithin ist diese letzte Episode der „Joie de la cort" nicht, wie man meint, eine künstliche Verzögerung des Abschlusses, sondern die sinngebende Abrundung der Erzählung, die nicht in einer Verherrlichung der Ehetreue als Ausdruck einer vermeintlichen bürgerlichen Gesinnung des Dichters gipfelt, sondern in einer aktivistisch empfundenen Verherrlichung der Tat und der eifernden Gattenliebe. Freilich hat Christian diese Mißverständnisse selbst verursacht; denn es fehlen diesem seinem Jugendwerke die Konsequenz des epischen Aufbaues, die Analysen der Gemütsbewegungen, die Nuancen in der Gestaltung seiner Helden, die Prägnanz und Sauberkeit des Ausdrucks, die Evidenz der Beschreibung. Das lockere Ineinandergreifen der Episoden, die sprichwörtlichen Wendungen, das Schattenhafte der Darstellungsart, das Eingehen auf Gegenständliches und Modisches sind seiner noch ungelenken Technik zuzuschreiben, die für neue romanhafte Motive und Effekte literarische Reminiszenzen und Gemeinplätze verwertet. Chansons de geste und gelehrte Epen hatten dem Dichter des Erec vorbildlich vorgearbeitet. Ihr Einfluß wirkte noch weiter, bis Christian seinen eigenen Stil fand und ihn mit künstlerischem Bewußtsein, nicht allein mit technischen Kunstgriffen beherrschte.

Sein Cligés verrät das Streben nach reicherer epischer Gliederung, nach Überwindung der novellistischen Episodik zugunsten einer komplizierten Verknüpfung von Konflikten und



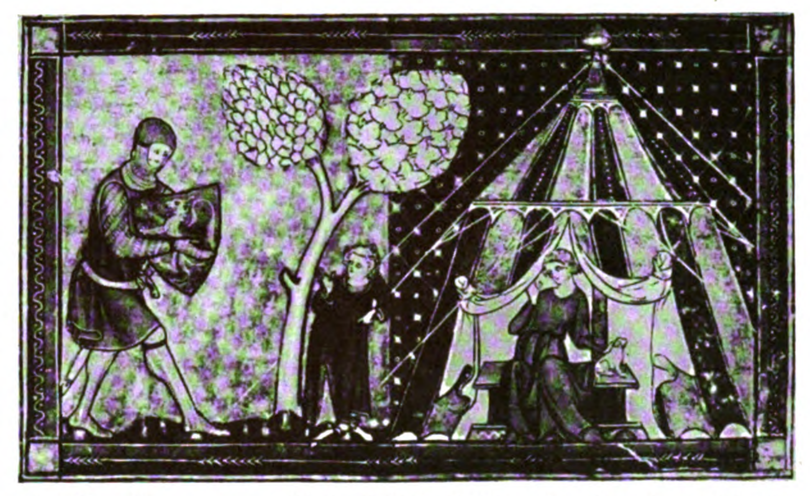
57. Während der Seneschal sich mit zwei Damen unterhält (rechts), küßt Königin Guenièvre Lancelot (w. o., fol. 67).

Spannungen. Der Dichter erzwingt sie noch mühsam und unübersichtlich durch breitere Anlage der Handlung und durch Heranziehung verschiedenartiger bekannter literarischer Motive, die er ineinander verschachtelt oder nacheinander abrollt, denen er eine persönliche Deutung verleiht und noch eigens erfundene beigibt.

Sein Roman erhebt den Anspruch, eine historische Fiktion zu sein. Um sie glaubhaft zu machen, beruft sich der Dichter, wie gewöhnlich (s. o. S. 38), auf eine lateinische Vorlage, an deren Existenz wir nicht zu glauben brauchen; aus dem gleichen Grunde gestaltet er den Bericht in genealogischer Form, indem er der Geschichte des Hauptheldеn den Liebesroman seiner Eltern vorangehen läßt. Cligés ist der Sohn des kaiserlichen Prinzen Alexander von Byzanz, der sich am Hofe Arturs die schöne Soredamors (Anagramm ?) erkämpft. Cligés verliebt sich in Fenice, die Gattin seines Oheims, des unrechtmäßigen Kaisers von Byzanz, den ein Zaubertrank von der Berührung seiner Frau zurückhält. Durch die List des Scheintodes wird sie von Cligés entführt und zu Artus nach Britannien gebracht, von wo sie beide, nach dem Tode seines Oheims, als glückliches Paar und rechtmäßige Thronerben nach Byzanz zurückkehren.

Die reichen Verwicklungen und die überreiche Episodik des Romans schwächen den Eindruck, daß Christian mit ihm eine These verfolgt; aber die Grundlinien der Entwicklung und die entscheidenden Vorgänge lassen deutlich erkennen, daß die Schicksale des Cligés eine Umkehrung, wenn auch nicht eine Verurteilung der Liebes- und Eheirrungen Tristans bedeuten. Der Dichter zeigt durch die Fülle der Abenteuer und durch die Verwicklung der Vorgänge, mit welch sonderbaren Fügungen und mit welcher Anspannung des Gefühls und des Willens die unstatthafte Liebe zwischen Cligés und Fenice doch zu glücklicher Erfüllung führen kann. Im Konflikt zwischen ihren Pflichten gegenüber dem Ehegatten und ihrer Neigung zum Geliebten wird Fenice von der Wirkung des lähmenden Zaubertranks gehindert, wie Isolde gleichzeitig zwei Männern anzugehören. Der Fall ist von den höfischen Regulae amoris des Andreas Capellanus vorgesehen und entschieden: „unam feminam nil prohibet a duobus amari“ (Reg. XXXI), aber: „nemo duplici potest amore ligari“ (III); d. h. eine Doppelliebe kann geduldet werden, aber darf nicht bindend sein. Mit einer solchen Sophistik bringt die höfische Minnedoktrin die Forderungen der Sentiments mit denen der guten Sitten in Einklang. Die epische Versinnbildlichung solcher Anschauungen vollzieht sich dementsprechend in einer dialektischen Form, in welcher die Sinnbilder sich kontradiktorisch gegenüberstehen. Dies ist der innere Aufbau der Romane von Erec und Cligés.

Wenn man annimmt, daß Lancelot, der Karrenritter, im Gegensatz zu Tristans Zwang und Verhängnis, den tätigen, angespannten und bewußten Frauen- und Minnedienst versinn-


58. Ritter Gauvain erreicht das Zelt der Schönen Jungfrau (w.o. Fol. 73).

bildlicht, so hat Christians Roman dieses Namens die gleiche gedankliche Struktur. Lancelots Liebe zu Arturs Gattin Guenièvre, die ihn zu ungeheuren Leistungen gegen widerstrebende Gewalten und zu den entehrendsten Demütigungen bestimmt, erscheint in diesem Epos nicht als naturgewollte ehebrecherische Leidenschaft, und folglich auch nicht als Quell einer Minnekasuistik, die zwischen Not und Gebot zu entscheiden hat; sie erscheint indessen als Postulat, wohl in Anlehnung an eine damals verbreitete, uns aber unbekannte Erzählung, deren Inhalt die Gräfin Marie von Champagne dem Dichter zur epischen und sinnvollen Gestaltung um 1172 vorlegte. Diese episodische stoffliche Gegebenheit der Liebe Lancelots zur Königin entsprach dem Frauenkult, der in der occitanischen Dichtung im Dienste vermählter Frauen des Adels- und Herrscherstandes lyrische Form und hyperbolischen Ausdruck angenommen hatte. Aber es fehlten Christian die Überzeugung, die Leidenschaft, der spielerische Kunst-, Klang- und Formsinn, die artistische Gewandtheit, ziemlich alles, was die Verstiegenheit der Trobadors in versmusikalische Gebilde bannte. Deshalb erscheint uns seine abenteuerliche Exemplifizierung einer bedingungslosen ritterlichen Hingabe an eine allzu gestrenge, hochmütige, launische, überspannte Herrin wie eine Degradierung des Minnedienstes zum Frondienst. Dem Dichter war es dabei nicht behaglich zumute. Man merkt es an der Nachlässigkeit seines Stiles, an seinem Mangel an epischer Kohärenz, an den Dunkelheiten seines Berichts und schließlich an der Tatsache, daß er sein Werk plötzlich unterbrach (v. 6166 nach v. 7130ff.) und einem „clerc“ Gottfried von Lagny zur Vollendung übergab. Wir kennen diesen Dichter sonst nicht und würden ohne diese Angabe kaum einen Unterschied des Stiles und der Erzählungstechnik bemerken können. Ein solcher Umstand läßt ahnen, wie viele Talente uns in der Anonymität der mittelalterlichen Dichtung entschwinden, und wie viele Werke im poetischen Eifer dieser Jahre untergingen. Christians Lancelot hielt der Kritik seiner Zeitgenossen nicht stand. Der Weltruhm des Liebeshelden beruht auf dem französischen Prosaroman des 13. Jahrhunderts, dem — wie es scheint — Christians Epos nicht als Quelle gedient haben dürfte.

Ein anderes Thema reizte den Dichter während der Abfassung des Karrenritters; denn es folgte ihm unmittelbar (1173) Yvain, der Roman von dem Löwenritter, der den Schloßherrn bei der Wunderquelle im Wald von Broceliande tötet, seine Witwe heiratet und über die mit ihr vereinbarte Zeit hinaus sich in wilde Abenteuer verstrickt, bis er schließlich ruhmbedeckt und doch demütig zur grollenden Gattin zurückkehrt und sich mit ihr versöhnt. Der Konflikt zwischen Ehe- und Ritterpflicht gibt dieser Verkettung von Schrecknissen, Wunderlichkeiten, Hirngespinsten und Zaubereien den romantischen Rahmen, der sie aus der eintönigen Fläche des epischen Berichts in die Sphäre einer sittlichen Idee erhebt. Aber die Aufmerksamkeit des Dichters ist eher von den seelischen und abenteuerlichen Vorgängen,



59. Lancelot auf dem entehrenden, von einem Zwerge gelenkten Karren (w. o. Fol. 158).

als von einem bindenden Grundgedanken gefesselt. Er besitzt die Kunst, seinen Märchengestalten menschliche Züge zu verleihen, um dadurch psychologisch spannende Situationen einer Ideal- und Traumwelt überzeugend zu lösen. Sein reifes Erzählertalent erweist sich in der kühnen Verbindung von eigenen Einfällen mit bekannten Motiven der Weltliteratur und der Märchenüberlieferung. Auf den vermeintlichen Zauber der Quelle weist schon Wace im Roman de Rou (v. 6395ff.) in einer Form hin, die uns die Existenz einer verbreiteten Sage bezeugt; das Motiv der leicht getrösteten Witwe, von Christian anmutig und humorvoll gestaltet (Yvain v. 1943–2169), umspannt die Novellistik aller Zeiten und Völker und wird hier durch die tiefe Liebe der Gattin gerechtfertigt und geadelt; der unsichtbar machende Zauberring (das. 1020ff.) spielt in der Alexandersage und in der gesamten Märchenliteratur eine allbekannte Rolle; die Episode vom dankbaren Löwen (das. v. 2341ff.), mit der antiken Androkluslegende und der christlichen Hieronymussage entwicklungsgeschichtlich verknüpft, gehört zu den landläufigen Erzählungsstoffen des Mittelalters. Es kann hier nicht einmal angedeutet werden, wieviel mythische, totemistische, magische und esoterische Vorstellungen hinter dem Wald-Wasser-Tier-Feen-Geister- und sonstigem Zauber dieser Erzählung verborgen sein könnten. Sie waren offenbar dem Dichter nicht mehr ihrer Bedeutung nach bewußt; denn dieser ganze Spuk ist bei ihm nur Phantasiespiel, Unterhaltungsstoff, Gaukelei und Hokuspokus. Man wittert jedoch hinter ihm einen geheimnisvollen Hintergrund, in ihm selbst einen Rest heidnischer Naturkulte, sakrale Indizien, wie sie so eindrucksvoll aus Christians Roman von Perceval und dem Gral hervortreten.

Christians von Troyes sämtliche erhaltene Werke (mit Ausnahme des Perceval), hrsg. von W. Förster, große Ausgabe, 4 Bde., Halle 1884—1899; kleine Ausgabe desselben, aber mit ausführlichen Einleitungen, Anmerkungen, Glossar, Romanische Biblioth., Bd. 1, 5, 12, 20, Halle.

Der Conte del Graal, um 1180 im Auftrage des Grafen Philipp von Elsaß und Flandern gedichtet und durch den Tod des Verfassers unvollendet geblieben, ist Christians berühmtestes Werk. Ein unbekanntes lateinisches Buch aus dem Besitz des Grafen diente ihm als Vorlage. Wenn man auch diesmal an der Existenz einer solchen Quelle nicht zweifeln kann, so ist uns ihr Inhalt und Charakter unergründlich. Indessen gehört die Fabel des Romans in den Kreis der „Dümmlingsmärchen“, die uns in vielen Variationen bekannt sind. Man darf heute eine Vertrautheit mit der Parzivalsage voraussetzen, wiewohl zahlreiche Ergänzungen, Umdichtungen und Umdeutungen das ursprüngliche Bild des Helden und den Sinn seiner Abenteuer

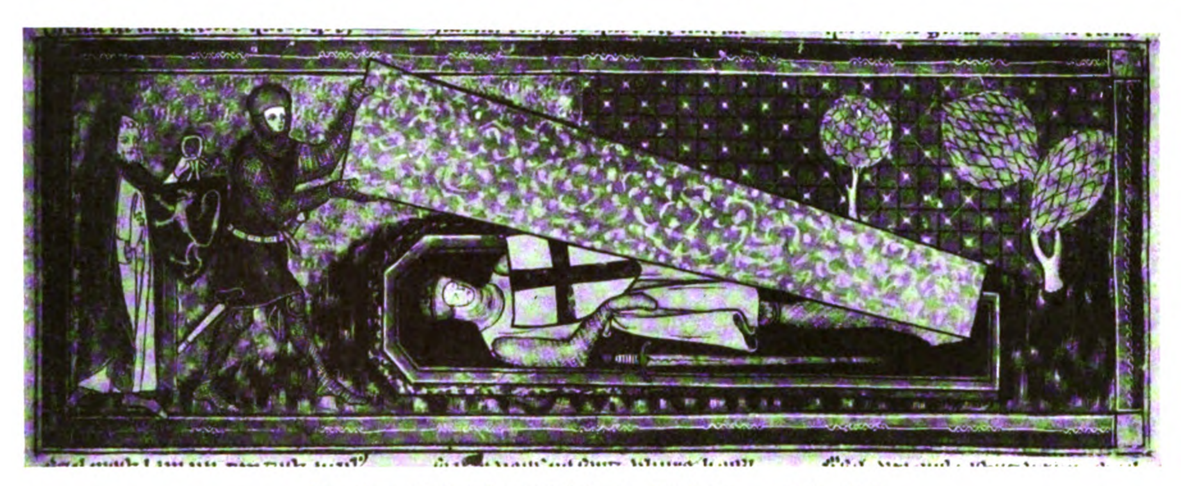
wesentlich verändert haben. Christian führt uns einen arg- und ahnungslosen Edelknaben vor, der — weltabgeschieden aufgewachsen — bei seiner ersten Begegnung mit den Menschen überall, wohin das Schicksal ihn verschlägt, reinen Herzens Unheil stiftet, bis er, durch Erfahrungen und gute Lehren gereift, zu hohem ritterlichen Ruhm und edelstem Minneglück gelangt. Aber die Schuld, die er durch unbesonnenes Gebaren auf sich geladen, erschwert fernerhin seine Läuterung und sein Erlösungswerk an Bedrückten und Verirrten. Deshalb unterblieb auch die befreiende Frage, die den siechen Fischerkönig auf der Gralsburg von seinen Leiden geheilt hätte. Nur nach reinigender Buße wäre er imstande, diesen düstern Zauber zu brechen. Aber so weit führt Christians Epos nicht. Es verliert sich in langen Schilderungen der Abenteuer seines Lieblingsritters Gauvain und bricht nicht weit vor der beabsichtigten Lösung der vielen Rätsel und Spannungen unvermittelt ab. Man kann aber aus dem Aufbau der Erzählung die Absicht des Dichters erfassen: Perceval sollte mit den Artusrittern schließlich in die Gralsburg einziehen und den greisen König erlösen.

Undurchdringlich bleibt indessen das Geheimnis der blutenden Lanze, der leuchtenden Schüssel (gradalis), des silbernen Tellers, der zehnarmigen Leuchter, die in feierlicher Prozession durch die Gralsburg getragen werden (3152ff.). Mit ihrer Schilderung kam Christian dem Sinne für feierliches Zeremoniell entgegen, der, von Byzanz angeregt, ein Kennzeichen der neuen höfischen Kultur des französischen Hochadels ist. Schwerlich dürfte man Lanze und Gral mit den Passionsreliquien identifizieren; denn dazu berechtigt weder die Anlage des Romans noch Christians Lebenswerk, in welchem alles Kirchliche in der Diesseitsstimmung seiner Abenteuer verschwindet und alles Mystische einer christlich frommen Färbung entbehrt. Es wäre eine unerhörte Häresie und eine unverzeihliche Geschmacklosigkeit gewesen, die Passionsreliquien als Pointe einer romanhaften Erzählung erscheinen zu lassen. Ganz anders verfuhr auch tatsächlich der zweite Dichter der Gralssage, Robert de Borron, unmittelbar nach Christian aber im wesentlichen unabhängig von ihm, indem er die Wundergeschichte der Abendmahlschüssel mit der Legende ihres ersten Hüters Joseph von Arimathia auf Grund eines indirekt bekannten lateinischen Romans insularer Herkunft begann. Sein fragmentarisch überliefertes Gedicht ist von vornherein als ein christlich-mystischer Ritterroman angelegt und vermeidet dadurch einen frivolen literarischen Mißbrauch heiligster Dinge. Christians Fortsetzer Wauchier von Denain, besonders aber die späteren Manessier und Gerbert von Montreuil, die nacheinander bis tief ins 13. Jahrhundert hinein seinen Parceval zu einer endlosen, verworrenen, ledernen Erzählung von ungefähr 60000 Versen ausdehnten, waren so stark in diese mystische Deutung des Grals hineingewachsen, daß ihnen die Vorstellung einer Passionsreliquie geläufig war und deshalb durchaus nicht mehr gottlos erscheinen konnte. Wie wenig gefestigt die Bedeutung des Grals im Mittelalter trotzdem war, zeigt uns Wolfram von Eschenbach, der ihn als einen Edelstein von wunderbarem Lichtglanze darstellte.

Wolfram verrät uns, daß sein großes Epos nicht nur auf Christians Perceval, sondern auf ein sonst unbekanntes Werk „Kyôts des Provenzalen" zurückgeht. Wir erkennen in ihm den Dichter Guiot von Provins, einen Landsmann und jüngeren Zeitgenossen Christians, von welchem einige Lieder und eine Sittensatire als Zeugnisse höfischer Gesinnung und frommer Lebensart erhalten sind. Wir trauen ihm die Abfassung eines Gralromans zu, in welchem diese Eigenschaften eines poesiebeflissenen Weltklerikers epische Sinnbilder gefunden hätten. Ebenso prägten sie sich lehrhaften Ausdruck in seinem Traktate über die Arméure du Chevalier, einer Allegorie der ritterlichen Ausrüstung im Stile der „Gemma Animae" des Honorius von Autun.

Solche Verbindungen von Weltlichkeit und Mystik sind aber Christian fremd. Seine Helden sind Fabelwesen mit gespaltenem Herzen und geteiltem Gewissen, die nach ihren Irrungen von einem höfischen Sittengericht rehabilitiert und nicht von der Gnade Gottes erlöst werden. Seinen Romanen liegt eine episch-phantastische Übersteigerung der Motive zugrunde, die wir aus dem Gottes-, Lehens- und Minnedienst kennen. Die religiöse, mythische und symbolische Bedeutung einzelner Gestalten und Vorgänge wird vom abenteuerlichen und zeremoniellen Geiste höfischer Sitten und Ideale fast völlig verdrängt. Die merklichen Interferenzen zwischen Weltlichem und Übersinnlichem sind die gleichen, die man selbst in den





60. Lancelot öffnet Galahads Grab (w. o. Fol. 161).

periphersten Äußerungen der mittelalterlichen Kultur überall wiederfindet, und die der geistigen Einheit und moralischen Geschlossenheit des mittelalterlichen Weltbildes entsprechen. Bis auf diese für seine Zeit selbstverständlichen Allgemeinheiten verbleibt Christian in einer Schein- und Traumwelt, die sich ihre Gesetze aus schwärmerischer Gesinnung, ihre Gehalte aus unverstandenen mythischen Erinnerungen und verklingenden Fabelmotiven, ihre Merkbilder aus idealisierten Gestalten der poetischen Geschichte und schönen Literatur prägt. Christian ist kein grüblerischer Poet, kein esoterischer Hüter tieferer Weisheit, wenn er auch kein naiver Künstler ist. Seine Helden durchlaufen eine bunte Reihe von Abenteuern, deren Ausgang nicht von den guten und bösen Geistern, sondern vom Charakter der Helden selbst bestimmt ist. Dem edlen Gauvain, dem reinen Perceval, dem treuen Lancelot muß der Sieg über feindliche Gewalten von vornherein beschieden sein, der launische, zornige Seneschall Keu muß, trotz seiner Zugehörigkeit zur unbesiegbaren Tafelrunde, stets den kürzeren ziehen.

Deshalb erreichen ihre Konflikte niemals eine tragische Tiefe. Sie lösen sich auf in einer verwirrenden Phantasmagorie, die eines tieferen sittlichen Ernstes entbehrt. So erklären wir uns Christians Abneigung gegen die Tristanstoffe und die abweichende Gestaltung seines Perceval im Verhältnis zu den zeitgenössischen und jüngeren Gralromanen. Es paßt gut zu diesem Bilde, daß er seine epischen Motive aus reichen Quellen übernahm, und daß er, nach dem Worte eines seiner Nacheiferer, sein gutes Französisch mit vollen Händen schöpfte.

Diese sprachliche Meisterschaft ist Christians wesentliches Merkmal und hauptsächliches Verdienst. Er ist der erste und vielleicht einzige Epiker, der es verstand, seine Sprache nach den Gehalten zu modulieren, nach den Nuancen zu schattieren und nach einem sicheren idiomatischen Gefühl einheitlich zu bilden. Mit ihm gelangt die höfische Sprache zu Eleganz und Würde, zu literarischer Geschmeidigkeit und Ausdrucksfülle. Sie wird bei ihm zugleich Mittel und Gegenstand künstlerischer Formung. Man kann sie u. a. in den Eingangsszenen des Yvain studieren, wo der epische Bericht mit einer lebhaften höfischen Konversation abwechselt. Jede der an ihr teilnehmenden Personen ist jeweils durch ihre Ausdrucksweise charakterisiert, eingeführt, dem Leser vorgestellt. Ton- und Affektfülle, vernünftiges Maß, höfische Gemessenheit, dramatische Lebendigkeit und epische Lebhaftigkeit verschlingen und jagen sich in einem bewegten Bilde. Die Sprache erweist sich hier als ein schmiegsames, gefügiges Werkzeug des poetischen Temperaments und der dichterischen Einbildungskraft; durch die zäsurenarme

Anpassung der Verse an den Gang der Ereignisse und der Gedanken entsteht ein lebhafter Rhythmus, den die „enjambements" beschleunigen, die vollen Reime zügeln oder zuspitzen, die stärkeren Akzente spannen und aufhalten. Diese sprachliche und metrische Virtuosität verdeckt die Trivialität des epischen Aufbaus, mildert die Monotonie seiner Redseligkeit und steigert die episodischen Effekte einer meist unübersichtlich angelegten Erzählung. Christians Romane sind nach der Schubladentechnik gezimmert, die nach ihm die französische epische Literatur kennzeichnet. Die epische Spannung wird durch Einschiebung neuer Motive und Episoden gegliedert, gesteigert und ausgedehnt; die einen gelangen zum Abschluß, andere verlaufen sich, andere wieder zirkeln sich selbst ab oder laufen als Begleiterscheinungen der Haupthandlung parallel. Schwerlich umfaßte eine dichterische Vision von vornherein den Gang seiner Erzählung. Nach der Ausdehnung aller seiner Romane, mit Ausnahme des Conte del Graal, zu urteilen, schwebte dem Dichter nur ein bestimmtes Höchstmaß von Versen als Grenze vor. Ferner bediente sich Christian eines recht trivialen, in seiner Neuheit vielleicht wirkungsvollen Kunstgriffs, um die epische Spannung zu steigern. Er führt zuweilen seine Helden namenlos ein, versieht sie mit äußeren Kennzeichen und erzeugt durch die Lüftung des Geheimnisses einen längst erwarteten, aber nicht immer motivierten Knalleffekt. So hat er seinen Nachfolgern im wesentlichen literarische Unarten beigebracht, die sie nicht mit einer feineren Kunst und mit seiner anmutigen Würde auszugleichen vermochten.



61. Lancelot erblickt im Traume den heiligen Gral (aus der 1286 in Amiens geschriebenen Handschrift des Artuszyklus in Prosa, Universitätsbibliothek zu Bonn).

Crestiens von Troyes Contes del Graal, Abdr. der Handschrift Paris fr. 794 mit Anmerk. und Glossar von G. Baist, Freiburg i. Br. 1912. Eine Neuausgabe der Graldichtung nebst den Fortsetzungen auf Grund aller bekannten Handschriften kündigt A. Hilka-Göttingen als nahezu fertig an. Bibliographie über die Gralssage und -Epen in den erwähnten Monographien. Zu Kyot (Guiot) vgl. Les Œuvres de Guiot de Provins par John Orr, Manchester 1915. Dazu A. Schreiber, Kyot u. Crestien, Zeitschrift für roman. Philol., Bd. XLVIII, 1928. Christians Einfluß auf die deutsche Literatur des Mittelalters bei Gust. Ehrismann, Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters, 2. Teil, 2. Abschnitt, I. Hälfte, München 1927.

b) Der Zyklus der Prosaromane. Die im Hoch- und Spätmittelalter eifrig geübte zyklische Verknüpfung von Sagen und epischen Stoffen fand in den Artusmärchen und -romanen geeignete Materialien und einen inneren Anlaß. Die Ritter von der Tafelrunde waren durch Heimat und Sitte wie zu einer Sippe verbunden, die durch Gemeinsamkeit der Schicksale gefestigt erschien. Ihre Existenz war geschichtlich beglaubigt, ihr Bild gleichsam kanonisiert und poetisch fixiert, ihre Sphäre, ihre Leistungen und deren Sinn als Ideale einer lebendigen Gesinnung vorbildlich geworden. Christian von Troyes hatte in seinem Erec



62. Der Magier Merlin kehrt nach seiner Unterredung mit Julius Caesar in den Wald von Northumberland zurück. (w. o.)

(v. 1690) ihre Namen in einer langen Liste aufgestellt, die alle Angaben der lateinischen und vulgären Chroniken bei weitem übertraf. Ferner hatte er eine dankbare Form für die Verknüpfung ihrer Abenteuer gelehrt und schließlich in seinem unvollendeten Gralroman ein gemeinsames Ziel ritterlicher Mühen geheimnisvoll angedeutet. Während sich verschiedene Dichter mit der Vollendung und Abrundung des Fragments beschäftigten und viele andere nach seinem Muster neue Abenteuerromane mit anderen Stoffen und Motiven komponierten, tauchten die ersten Versuche einer Auflösung der Matière de Bretagne in französischer Prosa auf. Im Verlaufe des 13. Jahrhunderts lag der ganze Zyklus der Arturromane in Prosa der Leserwelt von ganz Europa in einer unübersehbar ausgedehnten und abschließenden Form vor. Von der Schwierigkeit abgesehen, den Inhalt dieser literarischen Ungetüme zu erfassen, bieten sie dem Literarhistoriker unüberwindliche Schwierigkeiten, um die Chronologie der Komposition, die Identität der Verfasser, die Quellen ihrer verworrenen Berichte zu erfassen. Selbst den Forschern, die sich diese Aufgabe als Lebenswerk stellten, ist auf diesem Gebiete das meiste noch fraglich. Und alles, was uns diese Werke bieten, ist für uns tot. Aber die „ambages pulcherrimae" dieser Prosaromane haben die poesiefreudigen Menschen Europas jahrhundertelang entzückt. Der Geist und die Form, die sie kennzeichnen, lebten und wirkten noch weiter, als ihr Inhalt vergessen war; sie sind in allen Haupt- und Staatsaktionen der Renaissance, des Barock, der galanten Zeit erkennbar und noch in den Lebensgeschichten der Libertins des 18. Jahrhunderts aufzuspüren. Ihre künstlerische Verklärung im Rasenden Roland und ihre groteske Umkehrung im Don Quijote haben diesem Geist und diesen epischen Formen das zähe Leben nicht schwächen können. Durch ein halbes Jahrtausend hindurch haben sie es vermocht, eine Ekstase zu suggerieren, die an Überzeugungskraft und an Sehnsuchtsfülle der mystischen nicht nachkam, ohne daß ihnen ein transzendenter Tiefsinn oder der Anreiz zu wirklicher sittlicher Erhebung innewohnten. Deshalb wird man immer wieder mit Staunen und Ehrfurcht zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehren und das Rätsel eines so beispiellosen literarischen Erfolges an seiner Wurzel zu erfassen versuchen.

Im Mittelpunkt dieser großen Artusromane in Prosa steht der heilige Gral, so wie ihn die französischen Nacheiferer Christians deuteten. Die Kraft und Weihe, die ihm innewohnt, gibt den Rittern der Tafelrunde Ziel und Sinn für alle ihre abenteuerlichen Schicksale. Sie eifern alle nach seinem Besitz. „L'Estoire del Saint Graal" schildert nach Robert de Borron (s. o. S. 109), dem fälschlich ein großer Teil des Prosazyklus von vornherein zugeschrieben wurde, die verwickelten Umstände, durch welche die Abendmahlschüssel aus den Händen Josephs von Arimathia in die ihrer späteren Hüter und schließlich in das Inselreich Arturs gelangte. Die Prophezeiungen Merlins und die Wunderdinge dieses Magiers führen zur Geschichte



der eigentlichen Gralssuche, die mit „Lancelot del Lac" beginnt und sich in der „Queste del Saint Graal" fortsetzt. Die romantische, pathetische, langhingezogene Geschichte Lancelots ist in breiten Umrissen den Schicksalen des jungen Helden gewidmet, der kraft seiner moralischen Eigenschaften und seiner Tüchtigkeit zum vollendeten Ritter, zur Verkörperung der Ritterideale überhaupt geworden ist. Er schien auserkoren, um das denkwürdigste Abenteuer zu erleben, das einem Menschen beschieden gewesen wäre: die Eroberung des heiligen Grals. Aber Lancelot ist das Opfer seiner Liebe zur Königin Guenièvre, er begeht an dem edelsten König die Sünde des Ehebruchs und befleckte sich hierdurch ohne Rettung. Aber Gott hat die Gnade der Eroberung des Grals seinem Sohne beschieden, Galaad, der ihm heimlich von der Tochter des Fischerkönigs geboren wurde. Dieser König ist der Hüter des heiligen Gegenstandes. Während der reine Ritter ohne Furcht und Tadel sich um seine Eroberung bemüht, müssen Lancelot und Guenièvre ihre Sünden büßen. Sie sind die Ursache der Zerrüttung des Artushofes, des Bruderkampfes aller Ritter der Tafelrunde, dessen Opfer schließlich auch Artur wird. Lancelot stirbt als letzter, als Büßer und Heiliger, und mit ihm und den Seinigen entschwindet die ritterliche Welt. Die Zeiten sind vorbei, da die Ritter der Tafelrunde hinauszogen zum Schutze der Unterdrückten, zum Kampfe gegen jede Verkörperung des bösen Geistes, zu gewaltigen und ruhmspendenden Abenteuern. „La Mort Artus" und ihre Folge sind die Götterdämmerung der mittelalterlichen phantastischen und mythischen Welt.



63. Gauvains Unterredung mit einem Edelfräulein. (w. o.)

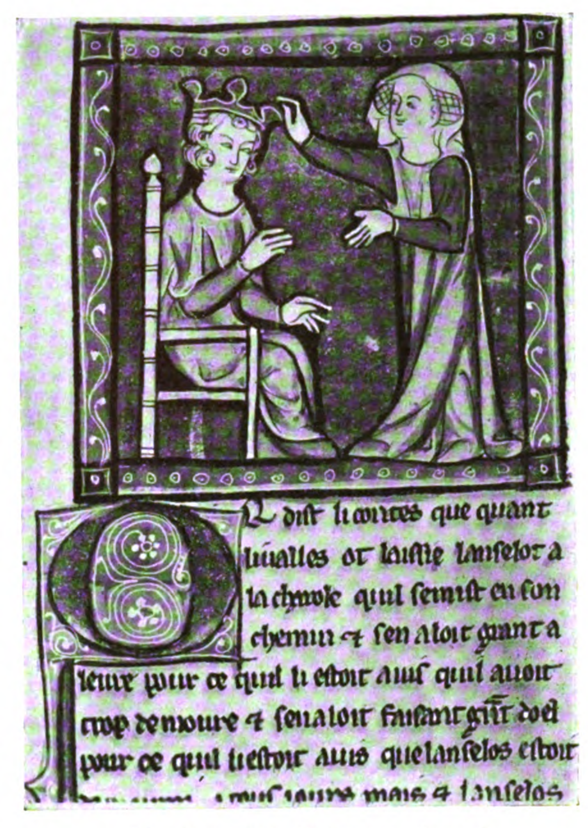
Schon solche knappen Andeutungen zeigen, daß die Anlage des Zyklus einen großen Zug besitzt. In ihrem Hintergrunde ist die Verbindung von Mystik und Weltlichkeit erkennbar, die den Ritterstand, seine Ideale und Institutionen charakterisiert. Sie ist aber in den Romanen künstlerisch nicht gelungen. Diese Verbindung ist in ihnen nur Flickwerk, wo sie nicht beabsichtigte Antithese ist. Wenn Lancelots Liebe zur Königin das Hindernis der Gralseroberung und der Anlaß zur Vernichtung des Artushofes sind, so ist der Gegensatz von Gottes- und Minnedienst deutlich genug. Aber der Zyklus widmet dem einen wie dem anderen eine unermüdliche, liebevolle, umständliche Aufmerksamkeit und balanciert sie eher unbekümmert als objektiv aus. Mystik und Weltlichkeit gehen in ihm also teils parallele, teils entgegengesetzte Wege, und es wird dadurch klar, daß nur technische Kunstgriffe und keine einheitliche Vision die Verbindungen zwischen den verschiedenen Stoffen, Motiven und Absichten herstellen. Diese Kunstgriffe sind dieselben, die Christian von Troyes angewendet hat, hier aber als eine monoton arbeitende Maschinerie von ungeheurer Schwerfälligkeit erscheinen. Alle Spannungen und Verknüpfungen werden immer wieder durch retardierende, unterbrechende, komplizierende, ableitende, verwirrende Einschiebsel erzeugt, die die Handlung immer weiter ausdehnen, vervielfältigen, zersplittern, die Abenteuer nach allen Richtungen hin verästeln, ihren Sinn verdunkeln, ihren Ausgang aufschieben oder im Strudel der romanhaften Erfindungen verschwinden lassen. Hierzu treten die Mätzchen einer Geheimniskrämerei, die einen Tiefsinn vortäuschen, wo z. B. mysteriös klingende Beinamen eine bekannte Persönlichkeit vermummen oder romanhafte Verwechslungen



64. Lancelot auf der Karre. (w. o.)
Vgl. Abb. 59.

Freunde zu Feinden und Gefährten zu Rivalen machen, Liebende entzweien, Treue erschüttern und unübersehbare Verwicklungen anstiften. Dies alles geht in einer Welt von lieblichem und grauenvollem Spuk vor sich, der den Willen dieser zahllosen Abenteurer zu Sieg, Ruhm und Glück fördert oder hindert, und der diese ganzen Schicksale in einem unerforschlichen Spiel von Zauber und Tücke auflöst. So sind diese Romane wie jene Automaten aufgebaut, von denen erzählt wird, daß sie als Geduldprobe und als Wunderwerk von eher besessenen als klugen Werkmeistern in Klöstern und magischen Werkstätten in lebenslänglicher Arbeit zusammengesetzt wurden. Denn ihnen ging, bei aller Phantasterei und Komplikation, der Sinn für Exaktheit nicht ab. Der neue und erstaunlichste Kunstgriff, der bei der Abfassung des Zyklus angewandt wurde, um seinen Fabeleien Wirklichkeitswert zu verschaffen, ist die durchgehende Datierung der berichteten Vorgänge. Dadurch erhält die Erzählung einen historischen Anstrich, eine analytische Abwicklung, den Schein eines objektiven Berichts. Was die illusionistische Kunst Christians bewirkte, wird hier einer pedantischen Scheingelahrtheit anvertraut; die Irreführung des Lesers tritt an die Stelle seiner Verzauberung durch poetische Magie. Dieser Kunstgriff enträtselt uns aber den tieferen Sinn des Zyklus, seinen Ursprung und seinen formenden Geist. Er gibt uns zu verstehen, warum die leichtbeflügelten Phantasien der Dichtung in breiter Prosa versandeten. Sie kehren zur Chronik zurück, aus welcher sie, wenigstens literarisch, hervorgegangen waren. Die fabulöse Geschichte des französierten England wird an die Heilsgeschichte angeknüpft, ebenso wie Geoffrey von Monmouth sie an die mythische Geschichte der antiken Welt angegliedert hatte. Es ist also nicht nur der bürgerliche Sinn des 13. Jahrhunderts, der diese Prosa schuf, sondern die Gewohnheit des epischen und geschichtlichen Denkens, das nach zyklischen Zusammenhängen, nach Sachfülle und Buntheit, nach vorgetäuschter Genauigkeit im Rausche einer poetischen Suggestion strebte. Deshalb schmücken sich diese Romane mit berühmten Namen, die nur in fernem oder in gar keinem Zusammenhange mit ihnen stehen. Es ist das Bedürfnis, diese historischen Illusionen mit der Anführung einer Autorität, mag sie Robert de Borron (s. o. S. 109) oder Walter Map heißen, zu decken. Die Anlage des Zyklus entspricht der gelehrten Mode enzyklopädischer Kompilationen, die auf dem Gebiete der lehrhaften Literatur in lateinischer Sprache gerade in der Entstehungszeit der Prosaromane den Eifer nach Sammelwissen bekunden. Wenn der architektonische Stil des Zyklus Masse und Schwung nicht verbinden kann, so sind doch die episodischen Einzelleistungen manchmal von großer Schönheit und tiefer Wirkung. Diese am Flusse der Verse gereifte Prosa hat zuweilen eine Schmiegsamkeit, einen Reichtum an Nüancen, eine schlichte Würde, die noch heute den Leser ergreifen.

Sie vermag Szenen von packender Dramatik, von idyllischer Innigkeit, von zartestem Zauber überzeugend zu gestalten. Wer im „Lancelot“ oder in der „Mort Artus“ blättert, wird deren viele entdecken und dabei die verführerische Wirkung begreifen, die sie auf empfindsame und liebeskranke Seelen auszuüben vermochten. Es sind dies die Ruhepunkte, an denen die bauschige Fülle eines langatmigen Berichts vor der natürlichen Schlichtheit empfundener Herzensnot zurücktritt. Freilich entspricht diese Wirkung kaum den Absichten, die der Gralssuche zugrunde liegen; denn ihre Moral ist doch mönchische Askese, Weltentsagung, Flucht vor ritterlichem Blendwerk. Der Höllenfluch Paolos und Francescas zeigt aber, wie wenig man sich um sie scherte.



65. Lancelots Krönung. (w. o.)

Texte: The vulgate version of the Arthurian Romances ed. by H. O. Sommer, Washington 1909—1913, 7 Bde. Für die übrigen Prosafassungen der Matière de Bretagne sowie für die aussichtslose Frage nach den Verfassern vgl. die entsprechenden Abschnitte bei Bruce, bes. Bd. II, Kap. 9ff. Auszüge in neufranz. Sprache von Paulin Paris, Les Romans de la Table ronde mis en nouveau langage, 2 Bde., Paris 1868, und Jacques Boulenger, Les Romans de la table ronde nouvellement rédigés, 4 Bde., Paris (1922ff.).

c) Tristanromane. Obwohl schon früh literarisch mit den Arturstoffen verknüpft, ist die Sage von Tristan und Isolde, die wir nur literarisch und nur fragmentarisch verfolgen können, selbständig entstanden und, wie die geschilderten Wandlungen der Matière de Bretagne gezeigt haben, in einem deutlichen Kontraste zu ihr dichterisch gestaltet worden. Tristans Figur unterscheidet sich vom üblichen Idealbilde vollendeter Ritterlichkeit durch ganz unkonventionelle Züge: er ist eine Künstlernatur, und seine lebhafte Intelligenz steigert den Gefühlsreichtum seiner empfindsamen Seele. So tritt er uns in den neun Fragmenten der ältesten erhaltenen, um 1170 entstandenen Dichtung des Anglonormannen Thomas entgegen. Der unvollständig überlieferte, gegen 1200 geschriebene Roman des Berol bestätigt das herkömmliche Bild seines Helden, trotz episodischer Abweichungen und kräftigerer epischer Farben.

Nach den durch fremde Bearbeitungen ergänzten Fragmenten lieferte Joseph Bédier eine klassisch gewordene Restitution eines „Urtristan“. Einen solchen hat Thomas selbst (v. 2117ff.) einem als „famosus fabulator“ bekannten Bréri oder Bledericus zugeschrieben. Hierzu wurden bei den Picten, Wickingern, Engländern, Iren, Inselkelten und Armorikanern die verschiedenen episodischen „Ur-Ur-Tristane“ gesucht und rekonstruiert, jeweils nach den Zügen, die sie dem literarischen Bilde des Helden verliehen hätten. Aus dem Vergleich der verschiedenen Fassungen der Tristansage geht in der Tat klar hervor, daß das Grundmotiv eine immer größere Reihe von Episoden und Einfällen anzog, die den Sagenüberlieferungen und der lateinischen Poesie angehören.



66. Galeholts Tod. (w. o.)

Aus den Fragmenten von Thomas' Tristanroman ist ersichtlich, daß ihm epische Verwicklungen weniger liegen als eingehende, erschöpfende Analysen seelischer Spannungen. Diese sind auch ohne äußere Einwirkungen tief und qualvoll kompliziert, weil die inneren Schicksale der Protagonisten Tristan, Isolde, Marke und Brangäne wie in Racineschen Tragödien durch unüberwindlich mächtige, wenn auch verschieden abgestufte Gefühle miteinander verknüpft sind, die der Wille weder zähmen noch lenken kann. Der Liebestrank ist das Gleichnis des Unüberwindlichen und Irrationalen, das beide Liebende aneinanderkettet und sie des Bewußtseins aller anderen Bindungen beraubt. So steigert sich ihre Liebe zur Tragödie ihrer Einsamkeit. Die beiden ersten Fragmente von Thomas' Roman schildern, wie Tristan sie durch Illusionen bekämpft, in die er sich bis zur Beklemmung verstrickt, während die ferne königliche Geliebte in einem schwermütigen Traum- und Doppelleben dahinsiecht. Tristan heiratet Isolde Weißhand, weil die Gleichheit des Namens und die Ähnlichkeit der Gestalt ihn an die andere Isolde gemahnen; aber gleichzeitig schafft er sich, wie Pygmalion, eine Statue mit ihren Zügen und ihrem Dufte, welcher er die Anbetung und die Zärtlichkeit schenkt, die er seiner Gattin versagt. Diese raffiniert heikle und zweideutige Situation eines Menschen, der zwischen dem Scheinbild einer Ehe und einem Scheinbild der Treue in einer peinigenden Selbstbespiegelung sich selbst und seine Umwelt betrügt, hat der Dichter als einen Widerstreit von ,,amour" und ,,raison" so eingehend, so kaltblütig rational, so erschöpfend gestaltet, wie es vielleicht der junge Crébillon in seinen Egarements du cœur et de l'esprit erst wieder vermocht hat. Die weinerliche Teilnahme des Dichters steigert dabei die rücksichtslose Neugier des Seelenanatomen, welcher in prägnanten Sinnsprüchen die Ergebnisse seiner bohrenden, scharfsinnigen, quälerischen Analyse eines Weltschmerzkranken zusammendrängt. In bewegterem Stile sind die Schlußfragmente des Romans abgefaßt. Brangänens Launen, Drohungen und Wutausbrüche mit der überraschenden Einsicht der Gemeinheit ihres beabsichtigten Verrats sind in leidenschaftlichen Dialogen gefaßt, die den Sieg der Treue über das Ressentiment dramatisch zuspitzen (v. 1265—1676); kontrastreich stellt die Szene Tristans als Aussätzigen die Hörigkeit dieses Besessenen, die Hilflosigkeit des Schmachtenden, die Verzagtheit des Todgeweihten dar (v. 1773ff.). So ist sein Tod als Erlösung von weitem her motiviert. Rasch erzählt Thomas den Kampf des Helden mit dem tückischen Zwerge, der ihm die tödliche Wunde schlägt. Indessen schreitet die Erzählung, mit zahlreichen Kunstpausen, gewunden zu dem pathetischen Schluß hin, der die beiden Liebenden im Tode vereinigt. Der Dichter nimmt Abschied von seinen Lesern, indem er ihnen Trost und Mut zuspricht, als wolle er mit guten Worten den er-

schütternden Pessimismus seiner Erzählung diskret und artig besänftigen.

Berol bietet indessen kein Seelendrama, sondern eine lebhafte Erzählung, in welcher die epischen Figuren eine wesentlich andere Physiognomie und das Schicksal der Hauptthelden eine geringere tragische Tiefe erhalten. Dies geht schon aus dem Umstand hervor, daß die Wirkung des Zaubertrankes sich nur über drei Jahre erstreckt. Der Dichter vermag deshalb zu schildern, wie nach diesem Zeitablauf die Liebenden aus ihrem Traumleben zur Erkenntnis der Wirklichkeit gelangen, aber durch die Mißgunst alter Feinde und durch die Unversöhnlichkeit des Königs zu einem Dasein voller Elend und Abenteuer verurteilt werden. Hierdurch treten zwei wirksame Momente der Handlung in den Vordergrund: ein ethisches Motiv seelischer Konflikte und ein romanhafter Anlaß zu abenteuerlichen Vorgängen. Der Roman war für ein weiteres Publikum bestimmt, das an diesen größeren Anteil nahm als an psychologischen Analysen. Deshalb läßt der Dichter eher die Fakten als die Personen sprechen. Er bringt hierzu die Tristansage in engere Verbindung mit der üblichen Choreographie des Artushofes und bereichert seinen Stoff mit märchenhaften Elementen, die eine Folge bewegter Episoden idyllischen, dramatischen, rührenden, grotesken und schauerlichen Charakters ergeben. Die unmittelbare Schlichtheit des Berichts und die leidenschaftliche Parteinahme des Dichters für das unglückliche und ungerecht verfolgte Paar gibt seiner schlichten Erzählungskunst einen besonderen Reiz, dessen Wirkung von den archaistischen Elementen der Struktur und der Sprache erhöht wird. Mit erregter Anschaulichkeit schildert Berol die berühmten Episoden seines Romans: die Liebesszene Tristans und Isoldes am Waldquell (Fragment), die Tücken des Zwerges Frocin (320—740), das Feuergericht und Tristans Flucht (827ff.), die Auslieferung Isoldes an die Aussätzigen (1141ff.), ihre Wiedervereinigung mit dem Geliebten im Walde von Morois, die erlösende Begegnung mit dem Einsiedler (v. 2292ff.), die Versöhnung mit dem König, alle die herzbewegenden Vorgänge, deren Volkstümlichkeit aus der großen Anzahl bildlicher Darstellungen in Ermangelung handschriftlicher Überlieferungen hervorgeht. Es scheint, als ob die feine Welt des Mittelalters sich von den Episoden dieser ergreifenden und bewegten Liebesgeschichte in eine Zaubersphäre von Lust und Schwermut versetzen ließ.



67. Wandteppich mit Darstellungen der Tristansage, 14. Jahrh., deutsch, Kloster Wienhausen.

(Nach M. Schütte, Gestickte Bildteppiche); Tristans Auszug zum Kampf gegen Marhold (oben); Tristan verläßt Marke, treibt nach Irland und trifft als Spielmann am Königshofe ein (Mitte); der Drachenkampf (unten).

Textausgaben (mit ausführlichen Würdigungen und Beigaben): Thomas, Roman de Tristan, p. p. J. Bédier, Paris (SDAT) 1902—1905; Béroul, Rom. d. Tristan, das. 1903. Das kleine episodische, an die großen Romane anknüpfende Epos der Folie Tristan (Ende des 12. Jahrhunderts), hrsg. von J. Bédier, Les deux poèmes de la folie Tristan, das. 1907. Die altfranz. Tristanfragmente werden durch die deutschen Dichtungen Eilharts von Oberg und Gottfrieds von Straßburg ergänzt. Eine geschmackvolle Restitution der Gesamtsage lieferte J. Bédier, Le Roman de Tristan et Iseut, Paris, Piazza o. J.

Die große Volkstümlichkeit des Liebespaares ging aber weniger von den poetischen Darstellungen seiner Schicksale aus, als von den Prosaromanen von Tristan, deren erster schon 1225—1230 entstand und 1586 zum letzten Male im Drucke erschien. Was man an dieser weit ausgesponnenen, schwerfälligen und heute fast unzugänglichen Erzählung schätzen kann, ist die geschmeidige Abtönung der Prosa, die in jener Zeit kaum ihresgleichen hat. Im Verlaufe des Jahrhunderts wurde die Geschichte Tristans nach diesem Vorbilde weiter bereichert, durch den Roman de Palamedes ergänzt und mit den Schicksalen des vollendeten Ritters Guiron le Courtois abgerundet. Eine zyklisch angelegte Kompilation der gesamten Tristansage lieferte um 1270 in französischer Sprache der italienische Berufsliterat Rusticiano da Pisa, dessen Ruhm heute zwar nur in Verbindung mit seiner Niederschrift des Milione von Marco Polo weiterlebt, während Mittelalter und Renaissance ihm die weiteste Popularisierung der Tristanstoffe verdankten. Sein nach Tristans Vater genanntes Livre du roy Meliadus entzückte die Lesewelt Frankreichs und Italiens, als die Tristandichtungen längst vergessen waren. Italienische Fürstenkinder wurden noch im 15. Jahrhundert mit den Namen der Helden dieses Zyklus getauft. Im Jahre 1548 veröffentlichte Luigi Alamanni sein Epos Girone il Cortese, das er im Auftrage Franz I. von Frankreich zu dichten unternommen hatte, und in dem die Helden der Tristansage in einem homerischen Gewande als Verkörperung höfischer Tugendideale der Renaissance erscheinen.

Zum Prosa-Tristan vgl. Eug. Vinaver, Etudes sur le roman de Tristan en prose, Paris 1925.

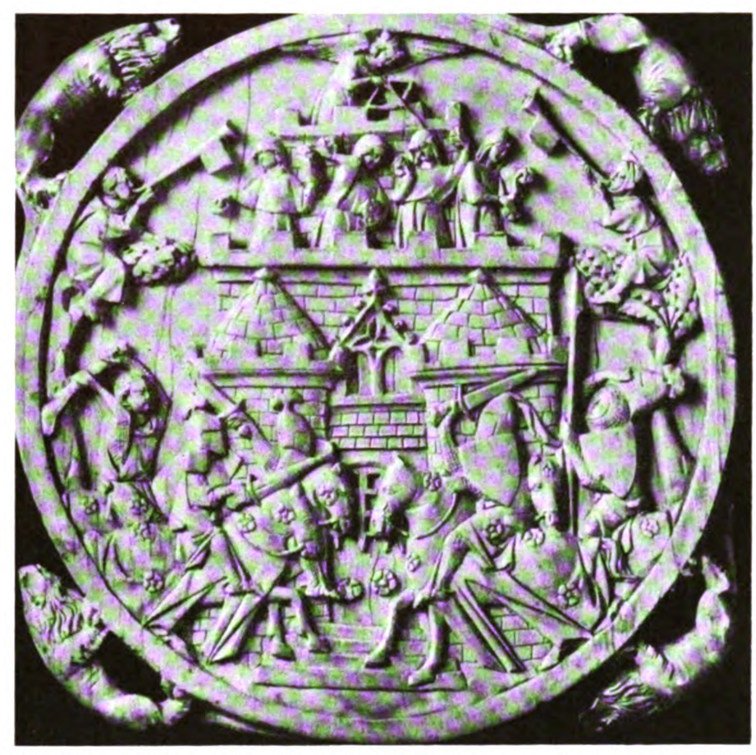
VI. UNTERHALTUNGSLITERATUR UND NOVELLISTIK.

1. Der Roman.

In dem großen Zyklus der Lancelot- und Gralsromane entwickelt sich die „matière de Bretagne" zu einer gewaltigen Allegorie des Rittertums, in welcher der ursprüngliche Sinn dieser teils geistlichen, teils weltlichen Institution sich mit mystischen Gehalten und Sinnbildern bereichert. Dies mag einem wesentlichen Aspekte des 13. Jahrhunderts entsprechen und als ein literarisches Symptom der visionären, beschaulichen und konstruktiven Geistesart dieser Epoche von Denkern und Mystikern gelten. Keineswegs kennzeichnet es aber auch die Richtung ihres literarischen Geschmacks und der vulgärsprachlichen schriftstellerischen Betätigung. Diese entledigt sich dagegen auch jener schwachen geistigen, ideellen und ethischen Gehalte, die bis dahin den abenteuerlichen Erzählungen einen tieferen Sinn gaben, und artet infolgedessen in eine ungebändigte belletristische Massenproduktion aus. Für die Vermittlung gelehrter Kenntnisse, für die poetische Erschließung der Naturgeheimnisse, für die Exemplifizierung nützlicher und frommer Lebensregeln prägten die Franzosen des 13. Jahrhunderts eigene Formen, und gaben ihrem Roman den eindeutigen Charakter einer unbeschwerten weltlichen Unterhaltungsliteratur. In diesem von heiterer Frivolität erfüllten Rahmen spielen sich gleichartige Abenteuer um ihrer selbst willen in einer Scheinwelt ab, die durch drastische Situationen und durch eine maßlos gesteigerte Spiegelung gesellschaftlicher Sitten verhältnismäßig lebenswahr erscheint.

Wer diese große Menge von ungefähr gleichwertigen Erzeugnissen literarischer Moden und Mußen ästhetisch einzuschätzen und historisch einzuordnen hat, befindet sich in größerer Verlegenheit als der Pfarrer und der Barbier vor Don Quijotes Bibliothek; denn es handelt sich hier nicht nur darum, einige Meisterwerke vor einem Feuergericht zu retten, sondern um das Verständnis der ganzen Gattung und um die erschöpfende Klassifizierung ihrer Denk-





68. Spiegeldeckel, Elfenbein, 14. Jahrh., Florenz, Museo Nazionale.
Der Liebesgott (oben) verteidigt sein Schloß gegen kämpfende Ritter, auf welche vier Damen Rosen werfen. (Köchlin, Nr. 1092.)

mäler. Aber bei der Gleichartigkeit der Gehalte und Stile versagen sowohl genauere begriffliche Differenzierungen als die empirischen Ordnungsprinzipien, die auf Quellensichtung und technischen Kunstgriffen der Erzählung beruhen. Die seit Gaston Paris übliche Einteilung der Romane in antikisierende, byzantinische und bretonische ist für diese Spätzeit unzulänglich und irreführend, da diese drei Sphären romanhafter Eingebung meistens bloße Fiktionen sind, die auf vorgetäuschte Namen und Schauplätze zurückgehen. Ebenso unbefriedigend ist die Unterscheidung der Liebes- von den Abenteuerromanen; denn fast alle diese Erzählungen, gleichviel welchen Ursprungs und welcher Art, schildern die äußeren und inneren Hindernisse, die sich der Vereinigung eines Liebespaares entgegenstellen, und die durch Gewalt oder List oder Zufälle schließlich überwunden werden. Der Versuch einer Trennung der biographischen von den episodischen Romanen ist nicht weniger künstlich und unzureichend als die anderen. Die Verschwommenheit ihres literarischen Charakters läßt sich an der Tatsache erkennen, daß diese Erzählungen sich ihrem Wesen nach kaum von der zeitgenössischen Novellistik unterscheiden, aus welcher zahlreiche Dichter die Grundmotive für eine redseligere, episodenreiche, ausführlichere Schilderung eines Liebesschicksals entnommen haben.

Aus der Fülle der Denkmäler stechen deutlich die Romane hervor, die sich als Fortsetzungen und Nachahmungen des literarischen und des höfischen Epos erweisen. Sie wenden die geschilderte Technik seines Aufbaus an, übernehmen Vers und Stil der erfolgreicheren älteren Vorbilder, bereichern und komplizieren ihren Inhalt durch Entlehnungen aus Chroniken und Epen, durch die Verwendung von Märchen und Sagen mündlicher oder literarischer Überlieferung und durch Umbildung antik-mythologischer, byzantinischer oder orientalischer Stoffe. Die Volkstümlichkeit der älteren Romanhelden sicherte dieser z. T. gewerbsmäßig hervorgebrachten Unterhaltungsliteratur das Interesse eines abenteuerlustigen, aber in seinem Geschmack konservativen Publikums, das immer breiter und unersättlicher wurde, je stärker es an weltlicher Bildung teilnahm und dem Vorbilde privilegierter Schichten nachzustreben bemüht war. Es ist anzunehmen, daß der Wettbewerb des mittleren und kleinen Adels, später sogar der reichen Bürger, mit Fürsten und Lehnsherren wesentlich zur Erhaltung eines Stiles beitrug, der als ebenso vorbildlich wie die höfischen Sitten galt. Und wie das Überfließen dieser

höfischen Literatur über die ursprünglichen engeren Grenzen die Erstarrung der epischen Schemen erklärt, so läßt es uns die Massenproduktion an Romanen begreifen, die sich bis zur Neuzeit über ganz Europa ergoß und die naturgemäß nicht zur Verfeinerung des Genres beitrug. So haben diese Erzählungen epigonenhaften Charakters die Diskussionen der Liebeskasuistik ihrer Vorbilder im gleichen Stile dialogischer Auseinandersetzungen und sentenziöser Selbstgespräche beibehalten, ohne sie zu vertiefen und zu veredeln. Sie können mit den feineren Pointen der höfischen lyrischen Poesie oder mit den eleganten Versinnbildlichungen des Rosenromans nicht verglichen werden, obwohl sie sich der einen wie der anderen bedienen. Deshalb erscheinen uns diese Denkmäler einer langanhaltenden Ritterromantik entseelt und wurzellos, fade und eintönig, ebenso leer an Sinn und Erfindung, wie reich an Stoffen und Episoden. Der Druck sorgte dafür, daß diese Standespoesie im 16. Jahrhundert vollends zur Volksliteratur wurde.

Die antike Welt ist in Hues de Rotelande verwickelten Romanen von Ipomedon (Breslau 1899) und Prothesilaus (Ges. f. roman. Liter. Bd. 45), wahrscheinlich in England am Ende des 12. Jahrhunderts gedichtet, zu einer sinnlosen, rein modischen Kulisse geworden. Sie bildet ebenso willkürlich die Folie zu Alexanders großem Freundschaftsroman von Athis und Prophilias (das., Bd. 29 und 40), mit welchem der Verfasser einem allzu gläubigen Publikum eine „Estoire d'Athènes" vortäuscht. Das Verhältnis dieser pseudo-gelehrten Epen zu den antikisierenden Romanen ist das einer Travestie zur Travestie. Sie wurden von den Nachahmungen des bretonischen Epos überflügelt und verdrängt, weil man sich mit den Schicksalen einiger Lieblingshelden dieses Kreises und ihrer Nachkommen und Nacheiferer nicht genug tun konnte.

Dem Günstling des höfischen Lesepublikums Gauvain widmete u. a. um 1200 Paien de Maisières das Gedicht „La mule sans frein", das den Vorteil der Einfachheit des Aufbaus und der Gedrungenheit des Stiles besitzt. Die Abenteuer von Gauvains Sohne, des „Biaus Desconeus", erzählte gleichzeitig und vorbildlich in engster Anlehnung an Crestien der auch als Lyriker bekannte, aber nicht immer anerkannte Renaud von Beaujeu. Zu diesem Kreise gehören verschiedene Romane mit großen literarischen Ansprüchen und geringer Originalität. So z. B. Li atres perillos, oder noch eher die Merveilles de Rigomer (Ges. f. rom. Lit. 19, 39) eines Dichters JEHAN, der weniger für die Entwicklung der Gattung als für die Ungeniertheit der Entlehnungen typisch ist.

Obwohl sich diese Erzähler gelegentlich dagegen verwahren, als bloße Nachahmer zu gelten, wie z. B. der aus der Pikardie stammende Verfasser von Humbaut (das. Bd. 35, v. 186f.), so plündern sie doch ohne Furcht vor Gemeinplätzen die erfolgreichsten Dichtungen dieser Art und verdecken unter dünnem Firnis und mit geringfügigen Äußerlichkeiten ihre rücksichtslosen Plagiate. So z. B. Guillaume le Clerc in seinem Fergus (um 1225, Halle 1872), dessen Abenteuer sich mit topographischer Realistik in Schottland abwickeln; und geradezu hemmungslos der unbekannte Verfasser von Cristal und Clarice (Ges. f. r. Lit. Bd. 36), der gegen Ende des 13. Jahrunderts eine gereimte Kompilation gern gehörter Gemeinplätze zusammenstellte, als wolle er sich über sie selbst und sein Publikum lustig machen.

Mit Crestiens Kunst und Ruhm wetteiferte schon um 1200 der gefeierte RAOUL DE HOUDENC in seinen viel gelesenen Romanen Meraugis de Portlesguez und La Vengeance Raguidel (Halle 1897/1909), beides fugenlose Konstruktionen nach Crestienschen Schemen, extravagant und doch konventionell abwechselnd graziös, derb, feinsinnig und zynisch. Im bewußten Gegensatz zur Weitschweifigkeit dieser Dickter „qui en dient plus qu'il ne deivent" hat ein unbekannter westnormannischer Erzähler um 1225 in seinem Yder (Ges. f. r. Lit. Bd. 31) einen bis zur Steifheit knappen Stil geprägt und die üblichen Abenteuer mit satirischen Zwischenbemerkungen, die man in seiner Zeit gerne hörte, belebt. Aber dieses Beispiel wurde nicht befolgt. Die Romane von Durmart le Gallois (Bibl. d. lit. Ver. Stuttgart, Bd. 116), von Claris et Laris (das. 169), von Meriadeuc, dem „Chevalier as deus espees" (Halle, 1877), oder GERARDs VON AMIENS Escanor und selbst der Méliador des berühmten Chronisten JEAN FROISSART (14. Jahrh. SAT. 3 Bde.) ersticken das bewegliche Rankenspiel eines flamboyanten Stiles unter der Last ihrer 20 bis 30tausend Verse.

Deshalb ändert sich das Wesen dieser Erzählungen kaum durch Anendung der Prosa, deren Ton sogar echter, reiner und freier klingt als das endlose Geleier der paarweise geeimten Achtsilbler mit ihren





Ci comence dou saint graal.

Ensi q̄ une damoisele vint a court au roi artu ⁊ demanda por lanselot ke il feist galaad son fil chevalier

A la veille de la pentecouste quant tout li compaingnon de la table reonde furent venu a kamaalot ⁊ il orent oi le service si furent mettre les tables a ore de none. Lors entra en la sale une mlt bele damoisele a cheval ⁊ fu venue si grant oirre que bien le pooit on veoir car ses chevaus fu encore tous tressuans. ele descent si vint devant le roi ⁊ le salue ⁊ il li dist que dex le beneie. sire fait ele dites moi se lansel' del lac est ceens oil voir fait li rois il est en cele sale se li moustre ⁊ ele i ala ⁊ li dist. lanselot ie vous di de par le roi pelles de listenois que vous o moi veignies en cele forest ⁊ il li demande a qui ele est.

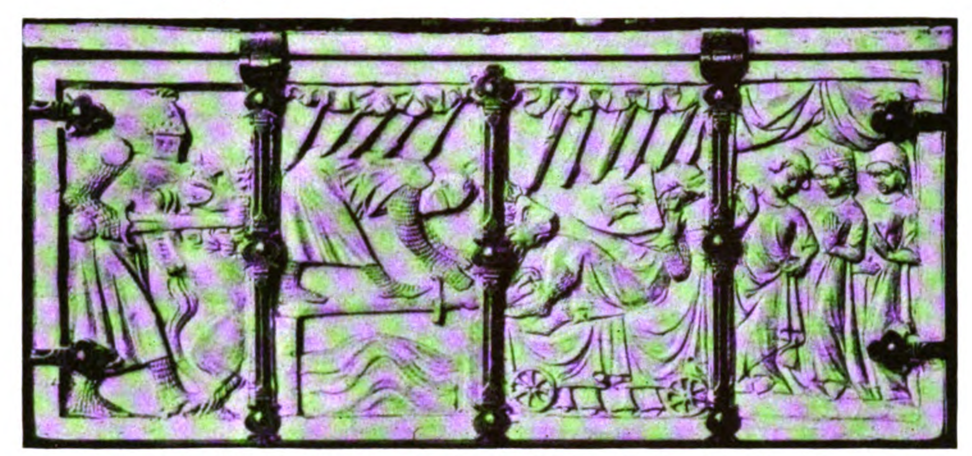
Comment lanselos fist galaad son fil chevalier ⁊ li chaint lespee.

vers del chemin une abeie de nonains. et la damoisele sen tourne cele part si tost com il sont pres. Quant il sont venu a la porte si apele li esquiers ⁊ on li ouvre ⁊ il descendent ⁊ entrent ens quant il sorent q̄ lanselos estoit venus se li fisent mlt grant ioie ⁊ len mainent en une chambre. Et quant il fu des armes si voit iesir ses ·ij· cousins boort ⁊ lyonel en ·ij· lis. lors est a merveilles lies si les esveille ⁊ quant il le veoient si la colent ⁊ baisent.

Lors commence la ioie que li cousin font li ·i· de lautre. sire fait boort a lanselot quele aventure vous a ci amene. jauoit quidiens trouver a kamaalot. ⁊ il lor conte coment une da

Seite aus der 1286 zu Amiens geschriebenen Handschrift der Artusromane der Universitätsbibliothek in Bonn.





69. Elfenbeinkästchen, franz., 14. Jahrh., Paris, Privatbesitz.
Links: Gauvain tötet den Löwen; Lancelot überschreitet die Schwertbrücke. Rechts: Lancelot auf dem Zauberbette (vgl. Abb. 70), drei befreite Edeldamen. (Köchlin, Nr. 1281.)

abgeschliffenen Pointen und ihrem altersschwachen Gang. Die Übertragung, Umbildung und Nachahmung dieser Literatur in Prosafassung wurde im 14. und 15. Jahrhundert eifrig betrieben und trug wesentlich dazu bei, den alten epischen Geist und Stil zwar schattenhaft, aber noch lebensfähig bis in die neuere Zeit zu erhalten. Man kann diesen Übergang am großen Roman von Perceforest (die ergänzende Spät- und Gegenerscheinung zu Perceval) erkennen, der, um 1330 entstanden, dem sterbenden Mittelalter die Illusion einer unverwüstlichen Jugend verlieh.

Diese Nachzügler des Artusepos sind eine europäische Erscheinung, freilich im Sinne eines ausgedehnten Literaturbetriebes, der die romantische Sehnsucht der Spätlinge und die weltliche Wundersucht der Massen zugleich befriedigt und reizt. Am frühesten nehmen die Provenzalen aktiveren Anteil an der Erweiterung des schon so reichen Stoffes; schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erschien für einen König von Aragonien, vielleicht Jacme I. den Eroberer, der Roman de Jaufre (Ges. f. rom. Lit.), dem später Blandin de Cornouaille und vielleicht noch andere verschollene Dichtungen folgten. Die Vertrautheit der Provenzalen mit diesen Märchenwelten und ihren Helden geht schon viel früher aus ihrer Lyrik hervor, die in ihrer Grundstimmung und in der erotischen Problematik gemeinsame Züge mit dem höfischen Epos besitzt. Aber eine Kontinuität der Teilnahme und der literarischen Leistungen läßt sich in Spanien und in Italien verfolgen. Die Vertrautheit der Italiener mit den Helden und Schicksalen der Tafelrunde ist, wie man sah, so alt wie ihre dichterische Gestaltung, und läßt sich ebenfalls aus den Anspielungen der Lyriker des sizilianischen Kreises in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bestätigen. Aber die Verbreitung des Französischen als Literatursprache, die in dieser Sphäre von der Kompilation des Rusticiano da Pisa (s. o. S. 118) und von den in Norditalien redigierten Artusromanen gekennzeichnet ist, verschob die allgemeine und vollständige Rezeption der Stoffe und Denkmäler bis ins 14. und 15. Jahrhundert. In dieser Epoche lebten sie in italienischem Gewande wieder auf, zuerst in der Form einer schlichten und wohlklingenden toskanischen Berichtprosa, dann in Stanzen volkstümlichen Klanges, und schließlich im Zeitalter der Hochrenaissance im Stile des Kunstepos Ariost'schen Vermächtnisses, oder in Anpassung an die antike Epik oder auch nach dem Vorbild des spanischen Ritterromanes. In ihrer schwülstigen Rhetorik vibriert die sentimentale Sinnlichkeit, die das Zeitalter des Barock an die mittelalterliche Romantik knüpft.





70. Gauvain auf dem Zauberbette, von einem Löwen bedroht (rechts), läßt einen Lanzenregen über sich ergehen. Oben fünf Edelfräulein, die ihrer Befreiung harren. Spiegeldeckel, Elfenbein, franz., 14. Jahrh., Bologna, Museo Civico.
(Vgl. Köchlin, Nr. 1061.)

Was die Helden und Abenteuer der Tavola Ritonda, samt den unverwüstlichen Reali di Francia, am Leben erhielt und bis in die fernsten Winkel der Halbinsel führte, waren, wie in Frankreich, die höfischen Sitten, die sich hauptsächlich bei den häufigen und langandauernden Festlichkeiten unter allgemeiner Beteiligung zu einer prunkvollen Schaustellung entschwundener und phantastischer Ritterpracht entwickelten. In den Glanzepochen der Estenser, der Sforza und der Montefeltro, Karls V. und Franz I., ihrer Nachfolger und Nachahmer, setzten sich die Turniere, die Liebeshöfe, die Karusselle, die „cours plenières" und alle Veranstaltungen der alten Romanwelt mit einem Aufwande und einer Leidenschaft fort, die ebenso die höfische wie die volkstümliche Literatur ihrer Zeiten heftiger beseelten, als die kostbaren Manuskripte ihrer reichen Bibliotheken.

Vgl. neben den oben S. 96 genannten Werken J. Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts, 2. Aufl. München 1928.

Weniger deutlich ist die Entwicklung dieser Stoffe und Formen in der iberischen Halbinsel. Die Hinweise auf die Helden des bretonischen Zyklus sind spärlich und mehren sich erst im 15. und 16. Jahrhundert, als die kastilischen, portugiesischen und katalanischen Prosabearbeitungen der Romane der Tafelrunde in Handschriften und Druckfolianten vorlagen. Ein schwaches Echo ist in den Romances viejos (15. Jahrh.) in engem Zusammenhang mit den Klängen der wiedererwachenden nationalen Epik vernehmbar. Die von Cervantes verewigten „Libros de Caballerias" setzen im 14. Jahrhundert im wirren Mischstile des Caballero Cifar ein, finden aber erst im 15. im berühmten Amadis de Gaula ihre vorbildliche Form. Während die Abenteuer Cifars zu Land und zur See an die sogenannten byzantinischen Romane erinnern, gleichen die Erzählungen des Amadis-Stiles in ihrer Struktur, in ihren Phantasien und Zauberwelten auffallend den späten französischen Ritterromanen, beschränken sich aber bei der Nachahmung fremder Vorbilder nicht allein auf diese. Sie verwerten die reiche Literatur abenteuerlicher und höfischer Erzählungen in ihrer Gesamtheit mit dem für Altspanien charakteristischen Verfahren eklektischer Entlehnungen und Anpassungen und mit dem ausgesprochenen Sinn für sprachlichen Pomp, rhetorische Ornamentik, massive Sachfülle und prägnante Lebensweisheit. Dies ist das spezifisch Mittelalterliche und Spanische in diesen massenhaft emporgewucherten Spätblüten der Ritterromantik. Hier und da ist der Gedanke aufgetaucht, daß Stoff und Sprache dieser spanischen Romane das Behältnis esoterischer, häretischer und heterodoxer Lehren wären. Gegen diese Auffassung sträubt sich die Vernunft, ebenso wie die neuesten Deutungen Crestiens und Wolframs einem kritischeren historischen Urteil widersprechen. Hinter den weltlichen und literarischen, aber nicht ganz wesenlosen Phantasien spanischer Romane lebt noch der Abenteuergeist einer ewig kampfbereiten Nation, die auf der Höhe ihrer Macht im Begriff war, diese über neuentdeckte geheimnisvolle Welten zu erstrecken. Der Geist dieser Ritterromantik verdichtet sich nicht in geheimen Allegorien, sondern lebt und gedeiht in der Feststimmung höfischer Choreographien, an denen auch die Menge teilnahm. Einer solchen rief Karl V., nervös und gelangweilt, nach seiner Kaiserkrönung zu: „Estote milites, todos, todos!" Jeder mit Wappen und Devise geschmückte Bürger nahm lebhaften Anteil an dieser literarischen Scheinwelt, in welcher er alles andere suchte als verborgene Weisheit und geheime Offenbarung verbotener Wahrheiten.

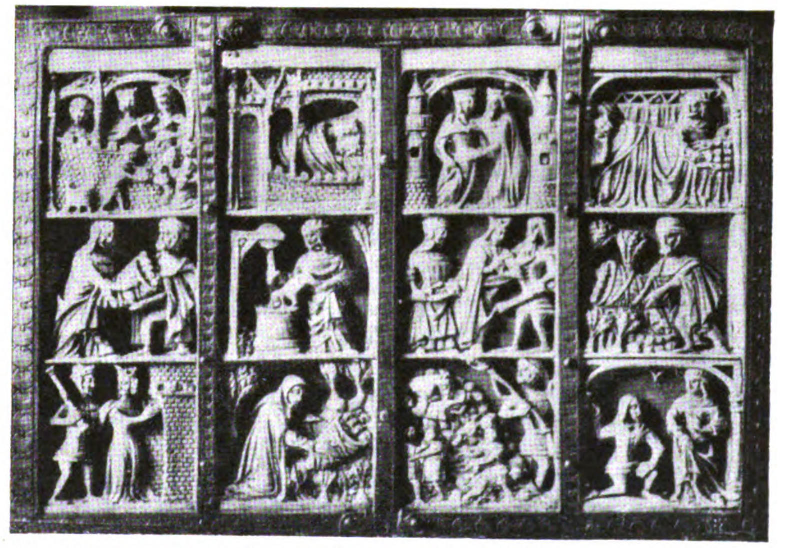


Literaturnachweise: Für den spanischen Roman des Mittelalters Menéndez y Pelayo, Origines de la novela, 4 Bände, 2. Nachdruck Madrid 1925; für den ital. Roman A. Albertazzi, Il Romanzo und V. Crescini, Il poema cavalleresco, beide in Storia dei Generi letterarii italiani, Milano o. J.

* * *

In dieser literarischen Traumwelt verwirklicht sich ein Gedanke: omnia vincit amor. Dieses poetische Vertrauen in die Allmacht der Liebe, zeitlich zusammenfallend mit tiefster Verinnerlichung der religiösen Hingabe und mit heftiger asketischer Weltflucht, offenbart die Spannung des Gefühls und den Umfang der Sehnsucht, die den mittelalterlichen Menschen zu quälen und zu beseelen vermochten. Die mit ihm verbundene Verherrlichung der Treue wirkt, an der Wirklichkeit gemessen, schwärmerisch und rührend. Aber in der theatralischen Aufmachung des Ritterromans bewährt sich diese Treue hauptsächlich in einer irrealen Welt, im Kampfe gegen eine komplizierte Zaubermaschinerie, die von Riesen, Zwergen und Feen in Wunderschlössern und -gärten, in magischen Waldestiefen und verwunschenen Reichen in Bewegung gesetzt wird. Infolgedessen ist die Gefühlswelt dieser Romane eine entrückte oder verlogene und ihre Seelenanalyse eine übersteigerte oder rhetorische. Schon früh erkannten dichterisch begabte Erzähler die großen Möglichkeiten der Schattierung, die ihnen solche Neigungen und Gefühlslagen gewährten. Es wird angenommen, daß byzantinische Stoffe und die idyllischen Stimmungen des spätgriechischen Romans die Anregung für ihre poetische Entfaltung gaben. Dies ist aber nur für den Roman von Apollonius von Tyrus nachweisbar, der in einer spätlateinischen Bearbeitung des 5. oder 6. Jahrhunderts verschiedene, untereinander zusammenhängende Nachdichtungen anregte (s. o. S. 69f.), von denen die spanische des 13. Jahrhunderts als „Libro de Apolonio" dem Urbilde am nächsten steht.

Ausgabe: Biblioteca de Autores Españoles, Bd. 44. Der Roman liegt auch in einem italienischen Cantare des 14. Jahrhunderts vor, sein Inhalt ist die Quelle für eine Anzahl von volkstümlichen Erzählungen im ganzen Mittelmeergebiete.



71. Zyklus des Schwanenritters, Elfenbeinkästchen, 14. Jahrh., französisch, engl. Privatbesitz.

Oben: Königin Beatrix, König Oriant, Matabrune; das Königspaar im Bette; Erkennung der Schwangerschaft der Königin; Matabrune raubt die 7 Kinder der Königin. — Mitte: Matabrune liefert sie Markes aus; sie wirft eine Hündin in einen Brunnen; sie bringt dem König sieben Hündchen als dessen Kinder dar; Markes setzt die sieben Kinder in einem Walde aus. — Unten: Die Königin im Kerker; eine Hirschkuh nährt die ausgesetzten Kinder; sie werden von einem Diener entdeckt; er verrät Matabrune seine Begegnung. (Köchlin, Nr. 1310.)

Zu dieser Sphäre gehören die verschiedenen Erzählungen, die sich auf dem Motiv der Vereinigung zweier durch widrige Schicksale getrennter Liebenden aufbauen. Die geforderte glückliche Lösung wird durch Vorfälle aufgehalten, die in mehr oder weniger veränderter Form wiederkehren: Flucht vor unversöhnlichen Eltern, Trennung durch Seestürme, Entführungen, Piraten oder tückische Zufälle. Das Wanderleben der Getrennten verschlägt sie in verschiedene Gegenden, wo

sie verkleidet und unerkannt ein meist ihres Standes unwürdiges, aber auf eigene Tüchtigkeit gestelltes Leben fristen, bis sie, allen Widerständen zum Trotz, und verliebter als je, den Lohn ihrer Treue empfangen. Hiermit ist das in allen Artus- und Ritterromanen wirksame Zentralmotiv der „Suche" mit gleicher Beharrlichkeit, aber in anderen Abenteuersphären angewandt. Wie wunderlich diese Begebenheiten, und wie überspannt ihre Anlässe auch sein mögen, so lag es jeweils in den Fähigkeiten der Dichter, ihnen den Schein des Möglichen, das Gesicht typischer menschlicher Schicksale und mithin eine psychologisch glaubwürdige Motivierung zu verleihen.

Am glücklichsten gelang dies dem Dichter von Floire et Blancheflor (um 1170?), der mit natürlicher Anmut, wenn auch mit einigen selbstgefälligen Längen, die rührende und abenteuerliche Geschichte des heidnischen Königssohnes und seiner christlichen Geliebten erzählt. Die orientalische Szenerie des Romans und die Übereinstimmung einiger Episoden mit arabischen und byzantinischen Märchen- und Novellenstoffen ließen auf seinen östlichen Ursprung schließen. Heute neigt man dazu, auch die Anlage der Erzählung dem unbekannten französischen Dichter zu vindizieren, sei es, weil seine bunte und bewegte Darstellung exotischer Dinge ein Ausdruck der romantischen Sehnsucht seiner Zeitgenossen ist, sei es auch wegen der Unmöglichkeit, episodische Einzelheiten mit Sicherheit ihrem Ursprung und Charakter nach zu lokalisieren. Es ist bei allen Dichtungen dieses Kreises schwer zu entscheiden, was zufällige Übereinstimmung, was bewußte und unbewußte Entlehnung, was literarisches Gemeingut der Weltliteratur und was Erfindung des ebenso belesenen wie phantasiereichen Dichters ist.

Vgl. D. Scheludko, Orientalisches in der altfranzösischen erzählenden Dichtung, Zeitschr. f. franz. Sprache u. Literatur, Bd. 51 (1928) S. 255ff.

Man kann aus den verwandten Gattungen erkennen, daß die Starrheit beliebter Schemen und Themen ihre Ergänzung und Belebung durch eklektische Übernahme dankbarer Stoffe ermöglichte, und den Dichter zwang, den Schauplatz der Begebenheiten und die Namen der Helden seinen Absichten entsprechend zu verändern. Es wird nur selten möglich sein zu entscheiden, was ihm selbst gehört, und was er literarischen Vorbildern oder Überlieferungen verdankt. In dieser Frühzeit des empfindsamen Romans sind nur die Anlehnungen an Ovids mythologische Märchen, Entlehnungen aus Heiligenlegenden (s. o. S. 104) und Nachahmungen tatsächlich bekannter altgriechischer Erzählungen, wie des Romans des Apollonius von Tyrus, evident; in seiner weiteren Entwicklung verwertet er im geschilderten Rahmen und mit einer feststehenden Technik die immer ausgedehntere und reichere einheimische und fremde Novellistik, die in der Tat in mehr oder weniger zusammenhängenden Überlieferungen und Formen ein Gemeingut der Kulturvölker ist.

Die zähe Volkstümlichkeit von Floire et Blancheflor in der romanischen Welt geht auf eine jüngere, z. T. unabhängige, in Ton und Stil gröbere Fassung zurück, die man als „version populaire" bezeichnet. Die ältere und edlere war so vergessen, daß Maria d'Aquino, die uneheliche Tochter König Roberts von Neapel, ihrem Dichter Giovanni Boccaccio klagte, daß der Ruhm dieses unvergleichlichen Liebespaares „nur den entstellten Fabeln der Unwissenden überlassen bleibe". In der Tat kursierte schon damals ein „Cantare di Florio e Biancifiore", der noch im 16. Jahrhundert als Volksbuch und in literarischen Bearbeitungen der Belustigung des Markt- und Lesepublikums diente. Der junge, in heftiger Leidenschaft zur Königstochter entbrannte Dichter, noch Hofpoet im alten Stile der Troubadours und schon der Neigung und dem Wissen nach Humanist, verquickte die alte Fabel mit seiner eigenen Liebesgeschichte und brachte in einer deklamatorischen Kunstsprache seinen „Filocolo" zustande, in welchem die abgedroschenen Gemeinplätze der französischen Unterhaltungsliteratur mit klassischen Reminiszenzen und mit einem komplizierten mythologischen Beiwerk verbunden sind. Boccaccios Roman ist ein Symptom einer literarischen Übergangszeit. Er enthält noch ungeläutert und wirr die Anzeichen der Wandlung, die der Dichter selbst im Decameron vollzog. Filocolo entstand zwischen 1338 und 1340; das Decameron wurde etwa zehn Jahre später begonnen. Wenn auch Boccaccios Kunst in dieser Zeit bis zur Vollendung reifte, so hat doch seine Vertrautheit mit der französischen Erzählungsliteratur eher zu- als abgenommen.



72. Florio, von Blumen bedeckt, wird auf den Turm zu Biancofiore hinaufgewunden.
Aus der Kasseler Handschrift von Boccaccios Filocolo (14. Jahrh.).
Die Szene entspricht genau der französischen Erzählung. (Nach Wiese-Pèrcopo, Gesch. d. ital. Lit.)

Textausgaben: Floire et Blancheflor, Poèmes du XIIIe siècle etc. par M. Edelestand du Méril, Paris 1856 (Bibl. Elzevirienne). Il Cantare di F. e B., Bologna 1889, 2 Bände (Scelta di curiosità letterarie, 233), mit Einleitung von V. Crescini. Giovanni Boccaccio, Opere, Firenze 1827—1834. Für die Einzelausgaben des Filocolo vgl. Bacchi della Lega, Serie delle ediz. delle opere di G. B., Bologna 1875.

Das erfolgreiche Vorbild Floire et Blancheflors rief eher ein besonderes Genre romanhafter Erzählungen als bloße Nachahmungen ins Leben. Überblickt man die Denkmäler dieses Stiles, so erkennt man, daß Grundmotiv und Technik erhalten bleiben, während der Schauplatz und die Helden der geschilderten Abenteuer ein immer deutlicheres nationalfranzösisches Lokalkolorit erhalten. Man kann aus dieser Tatsache schließen, daß diese Entzauberung der szenischen Phantasie eine Orientmüdigkeit verrät. Nur noch das allbekannte „chantefable" von Aucassin und Nicolette (s. u.) bewegt sich zum Teil in exotischen Kulissen. Die künstlerischen Absichten sind dabei so deutlich, wie in Floire et Blancheflor die morgenländischen Suggestionen. Der Verzicht auf diese exotische Dekoration entspricht einer Zunahme des realistischen Sinnes, vielleicht auch einer Abnahme der orientalischen Lockungen, nachdem der Osten eine französische Kolonie, eine Exportgegend der Venezianer und der üppigste Fruchtboden alles Wissens geworden war. Der Dichter, der geschickt und resolut den Schauplatz sentimentaler Verwicklungen nach dem heimatlichen Westen übertrug, war der Südpikarde Jehan Renart, der kurz nach 1200 den verwöhntesten literarischen Feinschmeckern hintereinander die Meisterstücke des Genres lieferte.

Zunächst seinen „Guillaume de Dôle", den er selbstbewußt eine „novele chose" bezeichnete, wie sie es tatsächlich in mancher Hinsicht war. Es ist die Geschichte der Liebe eines Kaisers Conrad zur Schwester eines armen französischen Ritters, die vorübergehend das Opfer einer entehrenden Verleumdung wird, nach deren Aufdeckung ihre Vermählung mit dem Kaiser stattfindet. Da bei diesen Machenschaften ein

rosenförmiges Muttermal am Körper der Schönen als trügerisches Indizium gilt, wird die Erzählung gewöhnlich als „Roman de la Rose" bezeichnet, ebenso wie Gerberts von Montreuils (s. o. S. 109) spätere Nachahmung aus ähnlichem Grunde einen Roman de la Violette ergab. Jean Renart hat seiner lebhaften Erzählung einen festlichen Ton verliehen, der durch die Sangesfreudigkeit seiner Helden gesteigert wird. Der hier zum ersten Male und später des öfteren angewandte Kunstgriff der Einflechtung von Liedern verschiedener höfischer Dichter in den Bericht vermag die Darstellung der Gefühle zu steigern, die Stimmungen zu schattieren und alle Helden des Romans lebendiger zu gestalten als die allmählich schablonenhaft gewordenen Beschreibungen. Dieser Kunstgriff brauchte nicht erst erlernt zu werden. Er ist ebenso genial wie naheliegend, weil die höfische Liebesdichtung nicht viel mehr Seelenlagen und Stimmungswerte kannte als diese höfischen Liebesromane. Jean Renart entlehnte einer Versnovelle der Marie de France, dem „Lai du Fresne" (s. u.), den Plan zu seinem Escoufle, nach dem Übeltäter (einem Hühnergeier) genannt, der ein liebend Paar auf der Flucht vor unbarmherzigen Eltern trennt. Noch deutlicher sind die Beziehungen erkennbar, die den episodenreichen, neuerdings dem gleichen Dichter zugeschriebenen Galeran mit der erwähnten Novelle verbinden, die von den herzbewegenden Abenteuern eines Zwillingspaares berichtet. Die Vertrautheit Renarts mit der Novellistik geht aus seinem charmanten Lai de l'Ombre hervor, einem kleinen Konversationsroman eigensten Gepräges, in dessen raffiniertem Gefüge von Scharfsinn, Anmut und Frivolität das literarische Meisterwerk der mittelalterlichen Galanterie erblickt werden kann. Es wird nur von Flamenca (hgg. von Paul Meyer, Paris 1865) übertroffen. Dieses Juwel der provenzalischen Erzählungsliteratur, nach 1234 von einem gebildeten Weltmann gedichtet, kennzeichnet schon durch seine Sprache eine relative Unabhängigkeit von den dankbarsten Schemen des modischen Romans. Frei von den unvermeidlichen elegischen und abenteuerlichen Beigaben, erzählt es mit überlegenem Witz und heiterer Sorglosigkeit die Geschichte einer bestraften Eifersucht, die darin gipfelt, daß Priester, Kleriker, Gebetbücher, Gottesdienst und Gegenstände des kirchlichen Kultus den Verführungskünsten eines einfallreichen Verliebten gegen die Tölpelhaftigkeit eines beschränkten Grobians dienen.

Dieser neckisch erzählten, listig lustigen Geschichte kann in einigem Abstand der kleine, lückenhaft überlieferte französische Roman Joufroi mit den Waffentaten und Liebesproben eines erfolgreichen Don Juans angereiht werden. Es ist dies ein Gelegenheitswerk eines Edelmanns, der um die Mitte des Jahrhunderts mit Berufsdichtern wetteifert. Bis dahin betätigten sich die Edelleute vornehmlich als Lyriker. Die Romane gehörten aber schon so lange zu ihrer täglichen Unterhaltung, daß sie den Spielleuten alle Kunstgriffe glücklich abgeguckt hatten. Der begabteste dieser Dilettanten war in der zweiten Jahrhunderthälfte Philippe de Remi, Sire de Beaumanoir, ein würdiger Herr und vortrefflicher Jurist, der neben einem staatsrechtlich wichtigen Werk über die „Coutumes du Beauvaisis" mit schwerer Hand, aber in leichtem Stile zwei Romane schrieb: La Manekine oder die aufregende Geschichte einer Königstochter, die sich durch die Flucht und durch Vermählung mit Schottlands Herrscher der Heirat mit ihrem eigenen Vater entzieht; ferner Jehan et Blonde, sein bestes Werk, das in diskreter und liebenswürdiger Form den Aufstieg eines armen Ritters zu höchsten Würden und reinstem Eheglück erzählt.

Nicht alle Romane streben nach dem „happy end". Die Tristanromane hatten die Schilderungen der von Leidenschaft und Schicksalstücke angerichteten Verwüstungen nicht erschöpft. Eine tragische Begebenheit von tiefster Wirkung erzählt der kleine, virtuos komponierte Roman der Châtelaine de Vergi, die das Opfer eines gebrochenen Schweigegebots wird und alle Beteiligten in Tod und Verderben mitreißt. Überall nacherzählt, versinnbildlichte dieses mahnende „example" die ritterliche Tugend des Schweigens und die Verpflichtung zur Diskretion. Elfenbeinschnitzereien und schöne Fresken zeigen, daß diese traurige Geschichte, ebenso wie die Tristansage, die bildende Kunst viel stärker zu inspirieren vermochte, als alle Romane heiteren Sinnes. Einen starken literarischen Erfolg hatte indessen die mit kräftiger Realistik als historischer Roman frisierte Schauermär des Châtelain de Couci: die Dame de Faiel erhält das Herz ihres gefallenen Geliebten zur Speise, was ihren Tod aus Gram und Ekel herbeiführt. Hier fand ein poetisches Gleichnis der Provenzalen, das noch Dantes Jugendwerk schmückt (Vita Nuova 1. Sonett), eine für das spätmittelalterliche Empfinden charakteristische, zugleich sentimentale und brutale Ausmalung.

Mehrere Dichtungen dieser Art verdienen noch erwähnt, einige auch gelesen zu werden; z. B. Guillaume de Palerne, ein Liebesroman, der schon in der Frühzeit des Genres (Wende des 12. Jahrhunderts) das Interesse der Dichter an Stoffbereicherung und Motivverknüpfungen kennzeichnet; oder die älteste bekannte Erzählung von Robert le Diable, der sein Leben dem Teufel verdankt, aber ihm durch Heldentaten und Buße entrinnt; ferner Le Comte de Poitiers, der mehr im Tone einer Volksnovelle die reiche literarische Entfaltung des Motivs von der „Wette" um die Tugend der Frau einleitet; außerdem der phan-





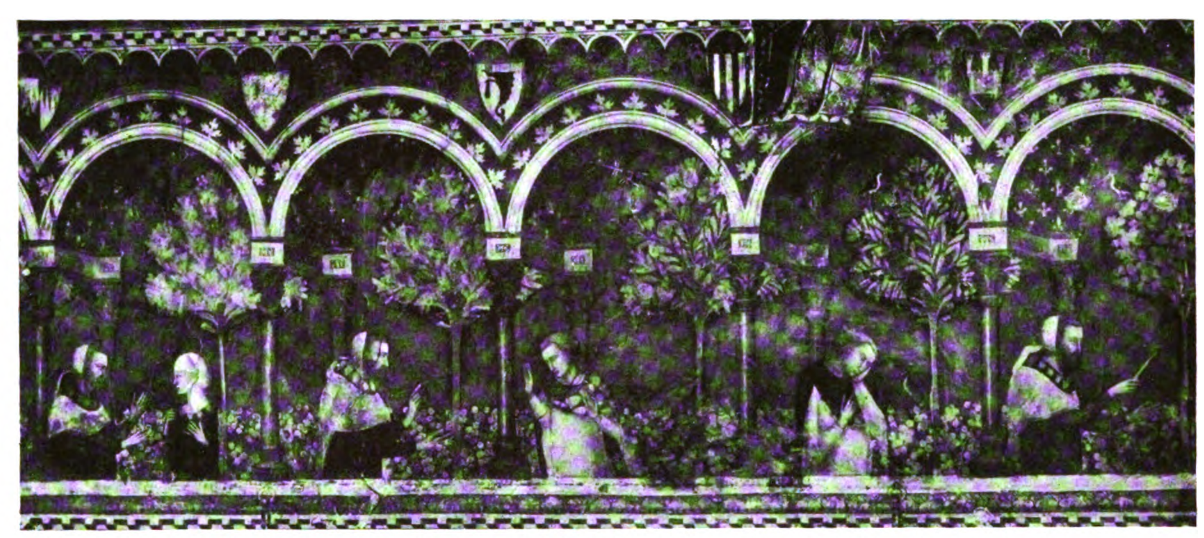
73. La Châtelaine de Vergi, Elfenbeinkästchen, franz., 14. Jahrh., Louvre.

1 oben: Das Schloßfräulein begegnet ihrem Freunde; unten: sie dressiert ihr Hündchen für seine Botendienste; 2 oben: Liebesszene; unten: die Dame sendet das Hündchen zu ihrem Freunde, der es empfängt; 3 unten: Liebesszene; oben: die Herzogin von Burgund bietet dem Ritter ihre Liebe an; 4 oben: die Herzogin klagt den Ritter beim Herzog an; unten: der Herzog zieht sein Schwert gegen ihn. (Köchlin, Nr. 1301.)

tastische Cleomadès des Spielmannskönigs Adenet (s. o. S. 59), eines gewandten Berufsdichters aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, der in seinen Schriften die verschiedenen Überlieferungen der epischen Literatur, und nicht allein der französischen, vertritt.

Für die Vervollständigung dieser Liste vgl. die erwähnte Literatur. Das. Inhaltsangaben und Textausgaben. Der größte Teil dieser Romane erschien in der Sammlung der S.D.A.T., ferner in der Samml. des liter. Vereins, Stuttgart und in der Reihe der Ges. f. roman. Lit. — Einige dieser Romane sind zusammenhängend analysiert von Ch. V. Langlois (s. o. S. 81), Bd. I, der sich bemüht, die Denkmäler als Dokumente der zeitgenössischen Sitten auszuschöpfen.

Diese Romane sind eher ein Produkt literarischer Routine als eines künstlerischen Willens. Sie kennzeichnen deshalb den Durchschnittsgeschmack ihrer Epoche, sowohl in einer schwärmerisch exaltierten Steigerung des Gefühls, als in einer realistisch deutlichen, zuweilen aufdringlichen, vielfach zynischen Ausmalung der Triebe und der Sitten. Ihr Stil krankt an einem Grundübel, das sowohl die Verfeinerungen und Auflockerung der Gattung, als die Vollendung des einzelnen Denkmals verhinderte. Kein einziger Dichter hat den Widersinn erkannt, der zwischen der Langatmigkeit der Erzählung und der Kurzatmigkeit des Versmaßes besteht. Der paarweise gereimte Achtsilbler, eine Art Knittelvers, gestattet keine reiche Satzgliederung. Ihm fehlt die Geschmeidigkeit, die den weitschweifigen Erzählungen, Beschreibungen und Zierraten abwechselnde Rhythmen, Beweglichkeit, Nüancen, Dichtigkeit und mithin lebendige Anschaulichkeit und natürliche Adhäsion des Ausdrucks an seinen Inhalt verliehen hätte. Er eignet sich vorzüglich für den pointierten Dialog und für die sprichwörtliche oder irgendwie sentenziöse Wendung, für den Witz und die Würze der Novelle und des Schwankes. Im 14. Jahrhundert, als man sich an diesem Versgeriesel satt gehört hatte, löste man diese Romanfiktionen in Prosa auf, ohne freilich neue oder wesentlich verschiedene literarische Horizonte und künstlerische Möglichkeiten zu entdecken. Hierin blieb Frankreich hinter Italien und Spanien zurück. Boccaccio prägte in seiner „Fiammetta" (1342), dem



74. Italienische Darstellung der Châtelaine de Vergi (s. o. S. 126). Gartenszenen. Fresko im Schlafgemach des Palazzo Davanzati, Florenz, 14. Jahrhundert.
(Phot. Alinari.)

Romane der elegischen Liebe einer Verlassenen, den vorbildlichen, aus einem klassizistischen Empfinden heraus entsprungenen Stil einer „oratio numerosa", die sich an die rhythmischen Möglichkeiten der Sprache und an die künstlerischen Absichten des Dichters anschmiegt. Diese Töne und Formen haben ihm zunächst die Spanier abgelauscht, als u. a. Alfonso Martínez von Toledo, und besonders Diego Fernández de San Pedro in seiner Cárcel de amor, im 15. Jahrhundert den Stil einer Kunstprosa schufen, die das klassische Zeitalter der spanischen Literatur ankündigt. Hier leben zwar die mittelalterlichen Überlieferungen in den Hirngespinsten der Ritterromantik und in den allegorisch-lehrhaften Grübeleien noch fort, aber ihre humanistische Prägung verrät eine neue Bildungsform und einen veränderten Geschmack.

Diese Überlieferungen erhalten sich weniger verfälscht in der durch den Druck industrialisierten spanischen Unterhaltungsliteratur des 16. Jahrhunderts, die sich zum größten Teil aus Nacherzählungen und Bearbeitungen älterer französischer Romane zusammensetzt. Flores y Blancaflor, Roberto el Diablo, La linda Melusina (nach dem um 1400 verfaßten „Livre de Lusignan"), La Reina Sebilla, u. a. m. sind die volkstümlich gewordenen Ausläufer einer ehemals exklusiven französischen Poesie.

Interessanter sind die Versuche der Franzosen des 14. und 15. Jahrhunderts, ihre eigenen Stoffe, Motive und Überlieferungen stilistisch nach fremden Anregungen zu erneuern. Le livre de Troilus von Pierre de Beauveau erzählt die bekannte Episode des Troiaromans (s. o. S. 88) nach ihrer kunstvollen Umdichtung in Boccaccios „Filostrato", mit dem deutlichen Bestreben, ihr die Würde und den Glanz einer höfischen Kunstprosa zu verleihen. Neben den konventionelleren Romanen, die — wie La comtesse de Ponthieu oder Le Roi Flore et la belle Jeanne — unter Verwertung bekannter dichterischer Vorlagen bereits den Übergang der Verserzählung zur Prosanovelle kennzeichnen, ragt der Roman Jehan de Paris (15. Jahrhundert) als Denkmal einer gewandten, feinsinnig abgetönten und schmiegsamen Erzählungsprosa hervor. Freilich geht dieses anmutige Werk auf Philippe de Beaumanoirs Versrom an Jean et Blonde (s. o. S. 126) zurück. Wir finden die originellste Entfaltung der ältesten französischen Romanprosa erst um 1450 in Antoine de la Sales interessanter Erzählung vom Petit Jean de Saintré. Es ist die breit berichtete Geschichte einer würdigen Dame, die einen jungen Pagen mit guten Lebensregeln in die Welt schickt, nachdem sie ihn mit raffinierten Verführungskünsten zu Liebesdiensten verpflichtet hat. Während der zum Knappen und Ritter herangereifte Petit Jean sich überall Lorbeeren erkämpft, vertreibt sich die Dame mit einem galanten Abbé die Wartezeit in angenehmster Weise. Jean rächt sich nach seiner Rückkehr, indem er sie coram publico demaskiert.

1 2 3

4 5

Elfenbeinkästchen, französische Arbeit, Anfang des 14. Jahrhunderts, mit Darstellung beliebter Motive und Episoden der französischen Unterhaltungsliteratur und Novellistik.

Florenz, Museo Nazionale, Coll. Carrand (Photo Alinari).

Erklärung der Bilder:

1. Oben. Unterhaltung eines Liebespaares (die Dienerin wendet sich diskret von ihm ab).
   Mitte. Die Entführung zu Pferd. Unten. Die Seefahrt des Liebespaares.
2. Turnier, dem sieben Ritter und Damen zuschauen.
3. Der Angriff auf das Liebesschloß (ein kniender Ritter bedient die mit Rosen beladene Belagerungsmaschine, ein zweiter empfängt die ihm von einer Dame zugeworfenen Rosen, ein dritter steigt über eine Leiter ins Schloß, von einer Dame empfangen).
4. Motive aus dem Lai d'Aristote (s. u. S. 133).
   Links. Aristoteles wirft Kaiser Alexander sein ausschweifendes Leben vor.
   Rechts. Aristoteles, von Alexander belauscht, trägt die schöne Inderin auf dem Rücken.
5. Episoden aus Pyramos und Thisbe (s. u. S. 134).
   Links. Der Löwe zerreißt das Tuch; im Laub Thisbe.
   Rechts. Ein Schwert durchbohrt das Liebespaar.

(Die übrigen hier nicht abgebildeten Teile des Kästchens tragen ferner Darstellungen aus dem Tristanroman und aus den Abenteuern Gauvains.)

Literatur: Antoine de la Sale, Le Petit Jehan de Saintré, Texte établi p. P. Champion et F. Desonay, Paris 1926. Eine eingehende Analyse dieses Werkes im Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Roman bietet A. Bronarski im Archivum Romanicum, V, 1921, S. 187 ff. u. 290 ff. Daselbst wertvolle Bibliographie.



75. Abschied Petit Jeans von Saintré von seinen spanischen Gastgebern. Rechts die Stadt Barcelona. Aus der Handschr. des Romanes im Brit. Museum. (Nach Champion et Desonay.)

2. DIE NOVELLISTIK.

Unter dem Begriff der Novellistik fassen wir alle Formen der weltlichen Erzählung zusammen, die sich durch ihre einfache Gliederung vom Romane abheben. Eine solche Klassifikation entspricht nicht allein empirischen Gesichtspunkten. Die Überlieferung des französischen Kleinepos in den wenigen erhaltenen handschriftlichen Sammlungen zeigt, daß sie den mittelalterlichen Auffassungen adäquat ist. Der Unterschied zwischen contes fables, fabliaux, lais, dits, proverbes, exemples usw. ist nicht immer faßbar, weil er nicht immer empfunden wurde. Man dürfte ebenso unbedenklich heute wie damals auch zahlreiche, vermeintlich fromme Erzählungen (s. o. S. 24 ff.) zu dieser Novellistik schlagen. Wahrscheinlich würde sich dadurch ihr Wesen deutlicher erschließen lassen, als durch konventionelle, selten durchführbare, wenn auch unvermeidliche Unterscheidungen. Ihre Unzulänglichkeit erweist sich schon beim Versuch ihrer Anwendung auf das Gesamtgebiet der romanischen Novellistik des Mittelalters; denn, während Stoffe und Motive vielfach übereinstimmen, ist keine einzige Bezeichnung formaler oder sachlicher Art von der einen auf die andere Literatur übertragbar.

Überblickt man indessen den ganzen üppigen Irrgarten dieser Novellistik, so wird man nur éine Grenzlinie erkennen, die weniger die Formen, als die Epochen, die Wesensarten und die Nationen voneinander trennt. Die ältere und französische Novellistik kennt ausschließlich die dichterische Form, und zwar, ohne Unterschied des Inhalts, des Stiles, des Ursprungs und der Absicht, fast immer die gleiche des paarweise gereimten Achtsilblers; die jüngere spanische und italienische verwendet indessen ebenso konsequent die Prosa. Die französische Prosanovelle ist eine späte, höfisch-literarische Nachbildung der italienischen; in Italien ist die Versnovelle hingegen eine Schöpfung der Bänkelsänger, die seit dem 14. Jahrhundert das Markt- und Dorfpublikum mit den Ablegern der erzählenden Dichtung Frankreichs und Italiens speisten. Den orientalischen Vorbildern entsprechend, und im Einklang mit den stets vorhandenen lehrhaften Absichten, wichen die Spanier von einem charakteristischen Typus der Prosanovelle nicht ab und schufen in deren Bereiche einen nationalen literarischen Stil.

Er ist gekennzeichnet vom Bestreben nach einer organischen Verknüpfung der Erzählungen, die für alle spätere Novellensammlungen vorbildlich wurde und ihren Rahmen ergab.

Allgemeine Literaturnachweise: Erich Auerbach, Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich, Heidelberg 1921 (das. ältere Literatur); Letterio di Francia, Novellistica, in Storia dei generi letterari italiani, Milano 1924; Menendez y Pelayo, Origines de la Novela.

Wenn man zunächst auf die erwähnten unsicheren Bezeichnungen der Stile und Formen der französischen Novellistik verzichtet und eher die Sphären ihres Ursprungs, ihrer Verbreitung und Wirkung, als ihren Stoff und ihre Merkmale in Betracht zieht, so erweist sie sich in ihren Bereichen und Richtungen als eine Begleiterscheinung der großen epischen Literatur; in dem Sinne, daß es ursprünglich eine volkstümliche, eine literarische und eine höfische Novellistik gab, die erst im Verlaufe ihrer späteren Entwicklung durch Anpassung ihrer jeweils charakteristischen Erzählungsformen einander angeglichen wurden. Im 12. Jahrhundert sind z. B. fabliaux und lais ihrem Gehalte und Stile nach ebenso polar entgegengesetzt, wie chansons de geste und höfisches Epos; später ist der Unterschied weder sachlich noch formal aufrecht zu erhalten. Genau wie beim Epos stehen zwischen beiden Richtungen novellistischer Erzählung die nach mittelalterlichem Geschmack und Sinne umgedichteten Mythen und Fabeln antiken Ursprungs.

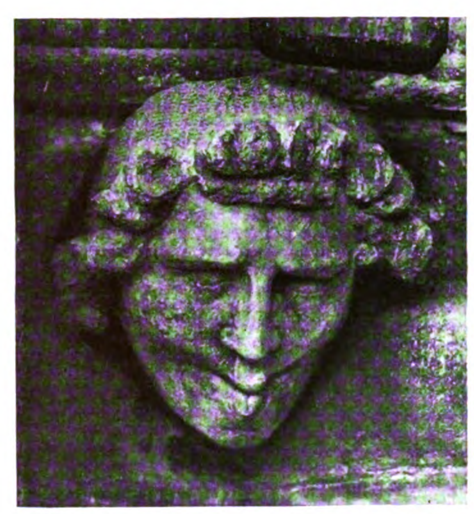
a) Die mit dem pikardischen Ausdruck Fabliaux bezeichneten heiteren Schwänke sind im selben Sinne der Chansons de geste Volkspoesie, insofern sie eine literarische Ubiquität darstellen, an keine ständig begrenzte Geschmacksrichtung gebunden sind und ihre Stoffe und Motive aus allen ihnen zufließenden Quellen schöpfen. Die Deutung dieser Klasse von witzigen, derben, trivialen, zynischen und obszönen Erzählungen als Ausdruck bürgerlichen literarischen Geschmacks kann keineswegs aufrecht erhalten bleiben. Sie treten in einer Zeit auf, in welcher es noch kein Anzeichen eines gefestigten bürgerlichen Bewußtseins, Lebensstiles und Geschmacks gibt. Die Hauptpersonen und Opfer lustiger Begebenheiten, toller Streiche, sonderbarer Vorgänge und übler Szenen, wie die Fabliaux sie gewöhnlich erzählen, gehören allen Gesellschaftsklassen an, vom Fürsten bis zum Knechte, vom Bischof bis zum Einsiedler, von der Dame bis zur Dirne. Die ihrem Namen nach bekannten und die ihrem Stile nach wenigstens sozial erfaßbaren Erzähler verteilen sich ebenfalls über alle Stufen mittelalterlicher Ordnung: Henri d'Andeli, dem wir das geistreich komponierte und weitverbreitete „Lai d'Aristote" verdanken, gehörte dem höheren Klerus, Philippe de Beaumanoir (s. o. S. 126) nebst anderen dem Ritterstande an; es ist kaum wahrscheinlich, daß der vielseitige und temperamentvolle Rustebuef, der so innige Legenden, so kräftige Satiren und so derbe Fabliaux wie „Frere Denise" oder „Le pet au diable" dichtete, sich jeweils an ein anderes Publikum wandte.

Noch gemischter war die Gesellschaft, die sie dankbar aufnahm; denn, wenn es sich auch um „fabellae ignobilium" handelte, so hatte der feingebildete Graf Baudouin II. von Guines (1169—1206) ebenso viel Spaß daran, wie die hohen geistlichen Herren von Paris und die unerschrockenen Damen der Fürsten- und Adelsgeschlechter. Das Heptameron der Königin von Navarra, die Novellen des Bischofs Matteo Maria Bandello, die „Contes" von Lafontaine zeigen deutlich, wie Empfindsamkeit, Frömmigkeit und Höfischkeit nicht immer literarische Keuschheit, sittliche Entrüstung und Prüderie bedingen. Was man der Königin, dem Bischof und dem Dichter zugibt, wird man ihren ferneren und noch viel unempfindlicheren Vorläufern füglich nicht absprechen dürfen.

Die in kluger Auswahl erhaltenen 147, meist dem 13. Jahrhundert angehörenden Fabliaux, sind, wie gesagt, lustige Schwänke, „contes à rire", die vom zarten, humoristischen, weltklugen



Lächeln bis zur dreckigen Lachsalve klobiger Schweinspelze alle Modulationen der Heiterkeit umfassen. Schon ihre reichen Schattierungen geben zu erkennen, daß die bloße Bezeichnung der Fabliaux als „contes à rire" ebensowenig befriedigen kann, wie die Deutung ihres Wesens als „esprit gaulois", als Äußerung der gallischen Freude an Zoten, Späßen, Bosheiten und sorglosem Gelächter. Diese meist tolldreisten Geschichten von betrogenen Ehemännern und tückischen Frauen, von gefoppten Kaufleuten und geilen Priestern, von frechen Rittern und dummen Bauern, von einfältigen Gelehrten und verschlagenen Dirnen, von schwärmerischen Pagen und energischen Mädchen, von Freveltaten, Diebesstreichen, Schändungen, Betrügereien und Narrenpossen spielen alle auf der Bühne des Alltags und verraten einen Umfang der Lebenserfahrung, eine Tiefe der Lebensironie, eine Gründlichkeit der Resignation, die zugleich Anlaß und Vorbedingung so vielfältigen, so bittersüßen und vor allen Dingen so ehrlichen Gelächters sind. Aus diesen Blättern schaut uns die mittelalterliche Welt mit Schelmenaugen an und offenbart sich uns mit den bedeutungsvollen Verzerrungen ihrer launischen, grotesken, teuflischen und tierischen Grimassen. Wie sie sich mit dem ernsten, weltabgewandten Gesicht ihrer Zeit vertragen, das zeigen die Fratzen, die mit Madonnen und Heiligen, besinnlich, schelmisch, gelassen oder schreckhaft von den gotischen Kathedralen in die Tiefen des Alltags und der Seele blicken, als versteinerter Ausdruck unendlichen Wissens vom Leben und von den Menschen.

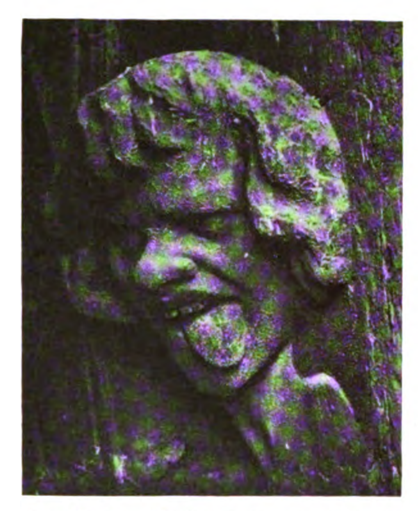


76. Maske an der Kathedrale von Reims.
(Nach Vitry, La cathédrale de Reims.)

Joseph Bédier hat uns von dem eher verwirrenden als klärenden Dogma des orientalischen Ursprungs der Fabliaux befreit. Nur ein verschwindender Teil späterer Gedichte läßt sich mit der indo-arabischen Schwankliteratur verknüpfen und zwar im wesentlichen auf literarischem Wege. Der Ubiquität der Fabliaux als Gattung entspricht diejenige ihrer Stoffe. Wenn sich einzelne Züge und Motive auch in den morgenländischen Literaturen wiederfinden, so wird man deswegen dem Abendlande nicht versagen, was man den am sogenannten „Schwarzen Dekameron" beteiligten Stämmen afrikanischer Neger zugesteht; nämlich die natürliche Anlage zur schwankartigen Erzählung. Die Polygenesie der Motive läßt sich dadurch erklären, daß die Triebe und Tücken, aus denen sie sich meistens herleiten, ebenso menschlich allgemein sind, wie die Gebote, die sie bekämpfen und wie die Einfalt, die sie fördert. Überall wird der Klügere über den Dummen spotten und Freude an seinem Schaden haben; und überall, wo es ein sittliches Bewußtsein gibt, wird man die Verirrungen bald tragisch, bald komisch betrachten. In der niedrigen Sphäre des Schwankes kann nur die Groteske gedeihen, die an und für sich nur ein beschränktes Feld sinnvoller Verwendung besitzen kann.

Dies schließt die Wanderung der Motive nicht aus. Bedenkt man aber, daß die Mittelmeervölker eine Familie bilden, und daß ihre Kulturen seit Menschengedenken sich berühren, ergänzen und durchdringen, so wird man den ineinander verstrickten Irrwegen der Fabeln, die die alte Welt umspannen, nur dann folgen können, wenn eine literarische Kontinuität sie verbindet. Die an witzigen Einfällen nicht arme lateinische Literatur des frühen Mittelalters hat weder indische, noch persische, noch arabische Quellen aufzuweisen. Die vulgären Schwänke achtete man nicht eines Pergamentblattes wert, und sie verbreiteten sich durch mündliche Wieder- und Nacherzählung in privaten Kreisen und öffentlichen Zusammenkünften. Wenn man die Existenz einer vulgären Erzählungsliteratur vor den orientalischen Einflüssen ebenso ableugnet, wie die der Heldengedichte vor ihrer Niederschrift, so kann man sich kaum etwas vorstellen, was die „joculatores" vor 1100 ihrem Publikum vorzutragen pflegten.

Literaturnachweise: Texte: Fabliaux et Contes des poètes franç. des 11e, 12e etc. siècles, publ. par Barbazan, nouv. éd. par Méon, 4 Bde., Paris 1808; Nouveau recueil de fabliaux et contes inédits etc.



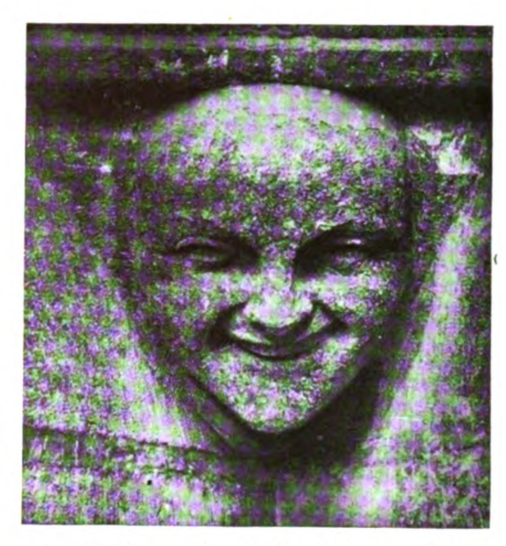
77. Maske, Kathedrale von Reims.

p. p. Méon, 2 Bde., Paris 1823; Nouveau recueil de contes, dits etc. p. p. Jubinal, 2 Bde., Paris 1839—1842. (Diese Sammlungen enthalten die verschiedensten Denkmäler der altfr. Novellistik.) Montaiglon et Raynaud, Recueil général et complet des Fabliaux etc., 6 Bde., Paris 1872—1890 (MR.). Einzelausgaben: Richeut (s. u.) Romanic Review, IV, 1913, mit Glossar und Einleitung von J. C. Lecompte; Le Vair Palefroi von Huon Le Roi, dgl. in Class. Franç. du M. A. Paris 1912; La Châtelaine de Saint Gilles (s. u.) in Zwei Altfr. Dichtungen neu hrsg. von O. Schultz-Gora, 2. Aufl., Halle 1911, u. a. m. — Monographie: J. Bédier, Les Fabliaux, 5[e] éd., Paris 1925.

Das älteste erhaltene Fabliau, 1159 gedichtet, bestätigt durch deutliche Anspielungen die Existenz des Genres von diesem Jahre und versetzt uns durch die Meisterschaft der knappen, episodenreichen und lebhaften Erzählung in seine literarische Hochblüte. Es ist die Geschichte der Dirne Richeut, die einen Priester, einen Ritter und einen Bürger für ihre Schwangerschaft verantwortlich macht, um sich mit dem erpreßten und erschlichenen Gelde eine sorglose Existenz und ihrem Sohne Sansonnet die Erziehung und Pflege seiner vermeintlichen Väter zu sichern. Mit priesterlichem Latein, ritterlichen Manieren und bürgerlichem Geschäftssinn versehen, lebt er vom Leichtsinn der Frauen, von der Einfalt der Mönche und von der Borniertheit der Tölpel in Stadt und Land als männliches Gegenstück zur würdigen Richeut, die in ihrem Dirnen- und Mutterstolz nicht entscheiden kann, ob sie es mit den Männern schlimmer getrieben hat, als ihr Sohn mit den Frauen (v. 1022ff.). Seine Streiche umspannen halb Europa und alle Schichten der Gesellschaft als wechselnden Schauplatz der allgegenwärtigen menschlichen Torheit und der Allmacht von Sünde und Verbrechen. Sansonnet ist mithin der Ahnherr aller pícaros und der teilnahmslos zynische Bericht seiner Taten der Urtypus aller Sittenbilder aus lichtscheuen Welten.

Diese Erzählung zeichnet sich durch ihre biographische Anlage von den übrigen, meist episodischen und anekdotenhaften Fabliaux aus. Es wäre zwecklos, wenn nicht gar unmöglich, sie alle hier zu analysieren. Aber man bekommt einen Eindruck von der ganzen Gattung, wenn man die Quellen und Ziele des Witzes beachtet, die jeweils die komische Wirkung bestimmen. Ein bescheidenes Sträußchen dieser literarischen Blüten wächst in den niederen Regionen des Wortwitzes. Man wäre geneigt, in ihnen die ältesten Anzeichen der spezifisch französischen Vorliebe für calembours zu erblicken; aber diese inferiore Art des Witzes läßt sich hier noch nicht als Ausdruck einer eher intellektuellen als gemütvollen Neigung zum Witze deuten, weil er in den Fabliaux dieselben unverwüstlichen Verwechslungen, Mißverständnisse und Quiproquos erzeugt, die noch heute im Lustspiel der Puppen- und Vorstadttheater aller Völker einfache Situationen von platter Komik erzeugen.

Auf etwas höherem Niveau stehen die Erzählungen von drolligen Folgen der Zerstreutheit, der Hilflosigkeit und Einfalt, auf deren Kosten die Klügeren und die Schlauköpfe sich mehr oder weniger harmlos amüsieren. Die Vertreter dieses dankbaren Genres sind sehr zahlreich und erstrecken sich von der einfachen Anekdote (z. B. Le prêtre au mûres, MR, IV, 92 und V, 113) bis zu einer langen Reihe ineinander verketteter Episoden, die in lebhafter Steigerung einen unvermuteten witzigen Abschluß erreichen; so z. B. der amüsante Schwank der drei Blinden von Compiègne (MR I, 4), der noch in einer Novelle des Florentiners Franco Sacchetti (1330—1399) um zahlreiche drastische Situationen bereichert wurde (Nov. CXL). Diese Gruppe setzt einen sicheren, aber arglosen Instinkt für das Normale in Mensch und Leben voraus. An seinen Maßstäben gemessen erscheint jede Entgleisung eher erheiternd als belehrend, die Schadenfreude als gerecht und jedes Malheur als verdient. Infolgedessen fehlt diesen Erzählungen die satirische Spitze und die Heftigkeit des Hohnes. Ihre zahlreichen Dichter fühlen sich dabei in ihrer Narrenfreiheit sicher und wohl, und sie lassen ihr ehrliches Behagen im Frohsinn ihrer knisternden Verschen erkennen.



78. Maske an der Kathedrale von Reims.

Die Gemütlichkeit ist aus, wenn sich ihr Interesse den Tücken der Frauen und den sittlichen Verirrungen der Geistlichen zuwendet. Hier liegt der Anreiz zur Komik nicht in den Konflikten mit einem Durchschnitts-common-sense, sondern in Verstößen gegen Ideale und Gebote höherer Geltung. Deshalb ist auf diesem unerschöpflichen Gebiet der komischen Phantasie, der Satire und des Witzes ein gereizterer Ton, ein drastischerer Spott und eine groteske Steigerung der Einfälle und Kombinationen zu erkennen. Das sittliche Bewußtsein liegt dabei in einem fernen Hintergrund und drängt sich weder mit Moralpredigt noch mit Lebensmaximen vor. Man wird sich davor hüten müssen, die Sentenzen über die Bosheit der Frauen, die solche Erzählungen gewöhnlich abschließen oder einleiten (wie z. B. unter vielen das Fabliau des Perdris, MR I S. 188ff.) in dieser Weise aufzufassen. Es sind Stoßseufzer derer, die sich unter dem Unvermeidlichen fügen und ihre schelmische Freude über den Sieg des Schwächeren, den Spott des Betrogenen und den Einfall des Schlaueren durchblicken lassen. Ein lateinisches Sprichwort lehrte, solche Schicksalsschläge nicht ernst zu nehmen:

„Adam, Sampsonem, Lod, David, si Salomonem
Femina decepit, quis modo tutus erit?"

Wenn die Lyrik und das höfische Epos die Macht der Liebe verherrlichen, so veranschaulicht die Novellistik die Tyrannis der Frau. Die Asketen, die Literaten und die Gelehrten wehren sich mit Gebeten, Pamphleten und z. T. kompromittierenden Verwünschungen; die Schwankdichter belehren sie indessen über den Gang der Welt und ihre eigene Einfalt und Schwäche. So z. B. Henri d'Andeli mit seinem Lai d'Aristote, in welchem der allwissende Weise als lächerlich verliebtes Opfer der launischen Rache einer indischen Schönen erscheint, nachdem er seinen Zögling Alexander vor ihren Reizen eindringlichst gewarnt hatte. Eine ebenso tiefe wie heitere Symbolik liegt in der Figur dieser Schönen, die auf dem Rücken des gesattelten und aufgezäumten Weltweisen durch den Liebesgarten reitet und mit voller Stimme ein Spottlied auf ihn singt. Die mittelalterlichen Künstler stellten diese Szene ebenso häufig und überzeugend dar wie den Triumphzug der Keuschheit und die Episoden der Ritterromane. Aber niemand hat diese heiklen Schwankthemen mit soviel Anmut und Humor behandelt wie Henri d'Andeli, wenn auch die Pointen der zahlreichen Geschichten von Weiberlist und -Rache in ihrem eindeutigen Sinne übereinstimmen. Die meisten bewegen sich auf dem Gebiet des Ehebruchs und der Unzucht. Ihre Wirkung wird durch die Partnerschaft der Geistlichen erhöht. Es ist nicht anzunehmen, daß der Spott, der sich über Kleriker und Mönche ergießt, sich automatisch aus einem bloß theoretischen Kontrast zwischen den Geboten ihres Amtes und den Verstößen gegen dessen Würde ergeben habe. Die vielen unehrerbietigen, zynischen, erbitterten Fabliaux dieser Art gehören indessen zur Publizistik des 13. Jahrhunderts, in welchem zuweilen Adel, Bürgertum und Bauern in der Abwehr geistlicher Übermacht einig waren und ganz andere als bloß literarische Waffen mit in den Kampf führten. Es war freilich ein billiger und stets wirksamer Kunstgriff solcher Publizistik, im Zeitalter der Durchführung



79. Kleriker und Courtisane, aus der Bible historiale von Jean de Papeleu, 1317, Ms. der Bibl. de l'Arsenal, Paris.
(Nach H. Martin, La miniature française.)

des Zölibats schlüpfrige Abenteuer von würdigen Herren zu erzählen und die Habsucht der Klosterbrüder zu illustrieren, während die Bettelmönche den Sieg der Armut als gottgefälligste Tugend verkündeten.

Wenn das nunmehr wirtschaftlich und politisch gefestigte Bürgertum diesen frommen Tönen nicht immer zustimmte und sich deshalb an ihrer spöttischen Umkehrung erfreute, so betrachtete es mit der gleichen Verachtung des Adels und des Klerus den unruhigen Aufstieg des Bauern, der sich allmählich seinen Platz an der Sonne erkämpfte. Der verlachte, geschlagene, gefoppte „vilain" der Fabliaux ist nicht immer die literarische Verkörperung eines typischen Tölpels, sondern auch die Spottfigur, die sich der Haß der Gesicherten gegen den Eindringling und den Parvenu schafft. Typisch hierfür und deswegen, trotz abweichender Form, von jeher als Fabliau aufgefaßt, ist die Erzählung der „Chastelaine de Saint Gilles" (s. o. S. 32), welche in Dialogen und Abenteuern die Abwehr eines Edelfräuleins gegen die Vermählung mit einem reichen Bauern schildert. Mag das Grundmotiv des Gedichtes dem alten lyrischen Thema der „male mariée" (s. u.) entsprechen, so tritt doch hier die Figur und das Schicksal eines Georges Dandin mit der gleichen Deutlichkeit hervor wie der „Vilain mire" der Fabliaux (RM III, 78) in Molières „Médecin malgré lui".

So sind alle diese Gedichte ein Ausdruck mittelalterlicher Freude an Anekdoten und witzigen Pointen, aber auch Symptome von Stimmungen, drastische Meinungsäußerungen, satirische Sittenbilder, in denen der Realismus der mittelalterlichen Welt sich in verschiedenen Abstufungen des Geschmacks austobt. Bis zu welchen Tiefen er herabsinken konnte, lehren die abscheulichen Ausgeburten der scatologischen und priapischen Phantasie, die zu den erfolgreichsten Reimereien dieser Art gehörten. Man darf sie nicht übersehen, wenn man erfahren will, was die Poesiebeflissenen des Mittelalters liebten und imstande waren zu vertragen.

b) Genau wie die antikisierenden Versromane eine gepflegtere Ergänzung der bodenständigen französischen Epik darstellen, erweitern die mythologischen Erzählungen nach Ovid das Gebiet der Novellistik und stellen den urwüchsigen Stoffen der Volksliteratur die lieblicheren Motive der antiken gegenüber. Es ist bereits hervorgehoben worden (s. o. S. 76 ff.), daß der Gegensatz bewußt war, und daß die Reaktion gegen die roheren Manifestationen französischer Fabulierlust ihre Eingebung und Richtung bei den Klassikern fand. Gleichzeitig mit dem ältesten Fabliau tauchte die Übertragung der Episode von „Pyramus und Thisbe" aus den Metamorphosen als vorbildliches Denkmal einer neuen Erzählungskunst auf. Es folgte noch im 12. Jahrhundert die französische Umdichtung von „Narcisse" und schließlich „Philomena" eines Crestiens li Gois, den man mit Christian von Troyes zu identifizieren glaubt. Diese drei Erzählungen stellen innerhalb der Novellistik den idyllischen Ton und den literarischen Stil dar. Ein einfacher Kunstgriff erleichterte den Dichtern die Loslösung dieser Episoden aus ihrem Zusammenhange und gab ihnen den Charakter abgeschlossener Novellen: die Fabeln werden in die historisch-epische Umwelt von Babylon, Theben und Athen versetzt. Der höfische Geist, der sie beseelt, ist an der umständlichen Ausmalung der Liebesszenen und an der scharfsinnigen Analyse von Minneglück und -Pein erkennbar. Ovids Erzählung ist jedesmal in Dialogen und Monologen aufgelockert, spruchartig erläutert und in ritterlich-höfischem Sinne gedeutet. So konnte Philomena Ende des 13. Jahrhunderts in das allegorische Lehrgedicht „Ovide moralisé" eines ungenannten Minoriten wortwörtlich übergehen, Narcisse in anderer Form, aber in gleichem Geiste, im Rosenroman (v. 1447 ff.) und im Roman Floris et Liriope Roberts von Blois (s. u. Kap. VIII, 2) wiederkehren. Ovid gelangte

hiermit wieder in die allegorisch-lehrhafte Sphäre, aus welcher die Freunde novellistischer Idyllik ihn nach langer Schulgewohnheit befreit hatten. Der Zauber seines Werkes war aber trotzdem so verführerisch, daß diese seine Umdichtungen im Roman und in der Novelle weiterwirkten und zum Anlaß und Vorbild eines neuen Erzählungsstiles wurden.

Literaturnachweise: Pyrame et Thisbé, Class. franç. du M. A., Paris 1921; Chrétien de Troyes, Philomena éd. cr. p. C. De Boer, Paris 1909 (Thèse) (Narcisse in Barbazan-Méon, Recueil etc. IV, 143ff.). für die lateinische mythologische Novellistik vgl. P. Lehmann, Pseudo-Antike Lit. des M. A., Studien d. Bibl. Warburg, XIII, 1927.



80. Französische Spielleute des 12. Jahrh. Aus einer Handschr. der Bibl. Nat., Paris. (Nach Lauer, Les enluminures romanes, Taf. XII.)

c) Auf dieses Vorbild dürfte wohl die literarische Gestaltung der Erzählungsstoffe nordischen Ursprungs zurückgehen, die mit den ovidianischen Mythen das märchenhafte Element, die sentimentale Stimmung, den idyllischen Ton und die wunderbaren Verwandlungen gemein haben. Das Verhältnis dieser mit keltischem Worte als „Lais" bezeichneten Novellen zu den antikisierenden ist das gleiche, das den literarischen mit dem höfischen Roman verbindet. Ihnen ging wahrscheinlich eine liedhafte Erzählungsform voraus, die niemals schriftlich festgelegt wurde und zu bestehen aufhörte, als ihre Motive eine geschlossene literarische Form erhielten. Der Name überdauerte die Gattung und diente noch lange zur Bezeichnung einer kurzen Erzählung abenteuerlichen Charakters und vornehmeren Stiles. Die besondere Eigenart der älteren Versnovelle dieser Art wurde schon im Mittelalter durch ihre Benennung als „lais bretons" hervorgehoben. Ob wir in diesem Worte immer einen bewußten Hinweis auf ihren stofflichen und formalen Ursprung, oder auch einen bloß konventionellen Terminus zu erblicken haben, läßt sich kaum entscheiden. Die engere Lokalisierung der Motive ist noch aussichtsloser, als die der epischen Stoffe des Artuskreises, weil die Indizien einer Überlieferung gelehrter oder volkstümlicher Art hier noch seltner und dürftiger sind. Auf alle Fälle ist eine beträchtliche Anzahl der älteren Lais mehr oder weniger künstlich mit der „matière de Bretagne" verknüpft. Es ist aber auffallend, daß die anonym überlieferten frühesten Denkmäler sowohl in der Form als im Tone sehr stark schwanken. Da das Motiv von Haveloc (Lai de Coarant) in Gaimars Englandchronik (s. o. S. 96) als vermeintlich historische Episode enthalten ist, kann man auf seinen gelehrten Ursprung schließen, während das „Lai du cor" und seine spätere Nachdichtung im „Lai del mantel" mit ihrem maliziösen Spott auf die Untreue höfischer Frauen ganz und gar als Fabliaux wirken, wenn auch die bekanntesten Helden der Tafelrunde mit König Artus an der Spitze als die Betrogenen erscheinen.

Erst Marie de France gab zwischen 1165 und 1175 der Gattung den einheitlichen Ton und den höfischen Schliff, der sie kennzeichnet. Da diese vielseitige Dichterin sich immer von bereits fixierten und bekannten poetischen Vorbildern inspirieren ließ (s. o. S. 22), ist es mehr als wahrscheinlich, daß ihre 12 bis 15 Versnovellen auf ältere Stoffe und Motive zurückgehen. Unter diesen Umständen wird man ihren Hinweisen auf mündliche Quellen ihrer Erzählungen Glauben schenken können. Was die Dichterin charakterisiert,

ist also nicht der Reichtum der Phantasie, sondern die weibliche Witterung für das Modische und die Anpassung an aktuelle Neigungen der Interessen und des Geschmacks. Dieser Mangel an Erfindungsgabe läßt sich auch in ihrem Stile erkennen. Ihre Erzählungen von Helden- und Feenminne (Lanval, Guingamor), von seltsamen Verwandlungen verliebter Ritter (Yonec, Bisclavrét), von sonderbar befreiten Schönen (Guigemer), von entsagenden Frauen (Eliduc, Fraisne), von Zauberspuk und Märchenwunder sind alle in einem gleichmäßigen und diskreten Plaudertone ohne Überraschungen und Wallungen gehalten und nur durch den Reim ihrer graziösen Knittelverse lebhafter bewegt und pointiert. Die persönliche Anteilnahme der Dichterin an den seltsamen Vorfällen ist in den idyllischen Szenen (L'aüstic, Des deus Amans, im Tristanlais Chievrefueil) am stärksten ausgeprägt; aber sie ist auch für abenteuerliche Verwicklungen und dramatische Spannungen (Milun), für seelische Qualen (Chaitivel) und schwankartige Grotesken (Equitan) empfänglich und immer bereit, ihr Interesse, ihre Stimmung und Meinung durch Reflexionen und Sprüche kund zu tun. Im Vergleich mit den zeitgenössischen und wesensverwandten höfischen Romanen wirken ihre kurzen Liebesgeschichten wie literarische Miniaturen. Dieser Sinn für Prägnanz und Einfachheit ist im Mittelalter selten. Deshalb fand Marie nur wenige Nachahmer ihres Stiles, aber um so zahlreichere Dichter, die in ihren Novellen den Grundriß bauschiger Kompositionen und verwickelter Abenteuer fanden.

Texte: Die Lais der Marie de France, hgg. von K. Warnke, 3. Aufl., Halle 1925; Le Lai de Guingamor — Tydorel, hgg. v. Lommatsch, Roman. Texte, Berlin 1922. (Das. die übrigens nicht sehr ergiebige Literatur über die Dichterin.)

d) Einzigartig in Form und Wert ist das um 1220 in der Picardie gedichtete Chantefable von Aucassin und Nicolete (s. o. S. 125), das teils in Prosa, teils in Versen die Fabel dieses berühmten Liebespaares und den Sieg seiner Treue über alle Hindernisse des Standes und widriger Schicksale erzählt. Nichts ist an dieser Fabel originell. Die einfache Handlung ist aus den dankbarsten Themen der Unterhaltungsliteratur zusammengestellt. Aber was ihr den Reiz und die ewige Frische verleiht, ist die witzige, heitere, zierliche Kunst eines geschmackvollen Dichters, der allen Verlockungen nach Ornamentik und Sachfülle und allen schlechten Gewohnheiten der zeitgenössischen Erzählungstechnik aus dem Wege geht. Das Geheimnis seiner Eigenart ist aus dem Umstand zu erklären, daß er weder die Idyllik noch die Abenteuerlichkeit der Szenen und Vorgänge allzu ernst nimmt und mit ihnen ein dem kindlichen Gehaben seiner Helden angemessenes und anmutiges Spiel treibt. Dem entspricht die freie, bewegte und doch einfache Gliederung der Episoden, die Echtheit und Lebenswahrheit der Gemütsart aller Gestalten im phantastischen Rahmen der romanhaften Begebenheiten.

Diese Originalität der inneren Struktur des Gedichtes legt die Vermutung nahe, daß seine äußere Form nicht ein Überbleibsel einer sonst verschollenen Variante der französischen Novellistik ist, sondern daß sie mit einem seltenen Gefühl für poetische concinnitas in diesem einzigen Falle geprägt wurde. Aus den teils assonierenden, teils reimenden siebensilbigen Versen klingt uns noch die alte schlichte Gesangsweise mit den Gemütsbewegungen des Dichters und seiner Helden entgegen, während die kurzen Sätze einer eher dramatischen als beschreibenden Prosa in den unpersönlichen Bericht warmherzige Töne, schelmische Anspielungen und heitere Blitzlichter hineintragen. Wenige Dichter wagten sich über den üblichen Rahmen der Novellistik heraus.

Ein Jongleur, der sich an den Lais seiner Kollegen satt gehört hat, erzählt in pretenziösen Alexandrinern die Geschichte des schüchtern verliebten Gautier d'Aupais (Class. Fr. 1919). Hundert Jahre später haben die letzten Schwankdichter Jean de Condé und Watriquet im Dienste nordfranzösischer und flandrischer Edelfrauen noch einige Versnovellen im alten höfischen Tone gereimt und diese Geschmacks- und Stilüberlieferung zum Abschluß gebracht.

Text: Aucassin u. Nicolete, hrsg. von Suchier, 9. Aufl., Paderborn 1921.

e) In der Blütezeit der altfranzösischen Novellistik nimmt eine Gruppe von frommen Erzählungen eine Mittelstellung zwischen diesen weltlichen Berichten von ungewöhnlichen Begebenheiten und den frommen Legenden erbaulichen Sinnes ein. Die Geschichte des „Chevalier au Barisel“, die ohne Pathos und Salbung, aber mit viel Geschick und Verve die Bekehrung eines unverbesserlichen Libertins erzählt, verbindet meisterhaft den realistischen Ton der



Schwankliteratur mit den frommen Absichten hagiographischer Schriften. An diese lehnen sich mit geringer Originalität die Erzählungen der „Vie des Pères" an, während Méchant Sénéchal, Ange et Ermite oder Simon de Crépy den Kontrast zwischen menschlicher Ohnmacht und göttlicher Allmacht als künstlerisches Motiv, und nicht allein als erbauliches Exempel verwerten.

Es gibt kaum eine selbst simpelste Novelle, die nicht ein Paar spruchartige Moralien als illustrative Beigabe und zur Steigerung ihrer Pointe mitführte. Als im Verlaufe des 13. Jahrhunderts der lehrhafte Geist und das Moralisieren unter dem Einfluß der Schulmeister und Predigermönche stärker zunahmen, wurde der erzieherische Wert der gleichnishaften Anekdote und der belehrenden Erzählungen eindringlicher betont. Dadurch wurde ihr novellistischer Sinn aus der Sphäre der Unterhaltung in das Gebiet zweckhafter Versinnbildlichung abgeleitet. Solche Gedichte nannte man mit dem Worte Dits, das ungefähr das gleiche bedeutet, wie im geistlichen Schrifttum die Parabel. Zuerst verwertete man dazu geeignete epische und Romanstoffe, die, wie Crestiens Wilhelmslied (s. o. S. 104), in novellistischer Vereinfachung erschienen. Dann tauchten allmählich aus verschiedenen Sammlungen geschöpfte Lehrfabeln auf, bis schließlich der Dit der gereimten Gestaltung aller erdenklichen, und alles andere als poetischen Einfälle diente. Er nimmt in der vulgären Literatur des Mittelalters ungefähr die Stellung der antiken Satura ein und heftet jede Äußerung von Stimmungen, Meinungen, Launen und Grillen an konkrete Dinge und Vorgänge an, die dem Alltagsleben angehören. In dieser Gestalt reihen sich die „Dits" der satirischen Dichtung an und büßen ihren ursprünglichen novellistischen Charakter zugunsten epigrammatischer Pointen und deskriptiver Aufzählungen ein.

Texte der hier genannten Dichtungen befinden sich in den o. S. 131 f. zitierten Sammlungen. (Chevalier au Barisel, hrsg. von Schultz-Gora in Zwei altfranz. Dichtungen, 2. Aufl., Halle 1911.)

f) Die moralisierende Absicht hängt bei der Novellistik stets mit literarischen Ansprüchen und gelehrtem Streben zusammen, welche die Wirkung und Würde des Erzählten erhöhen. Die alte lehrhafte Verbindung des Heitern mit dem Nützlichen hat in dieser Sphäre stets die ideale Verwirklichung gefunden. Das buddhistische Indien und der islamische Orient, in denen die Lehrgewohnheiten am zähesten waren, hatten die Form ihrer einprägsamsten Wirkung geschaffen, und das Abendland hatte sie durch Vermittlung Spaniens übernommen, das in engste Berührung mit der morgenländischen Literatur gekommen war. Diese Form der freundlichen Belehrung ist die Rahmenerzählung, in welcher zahlreiche voneinander unabhängige Geschichten mit einem einfachen Kunstgriff verknüpft sind und immer wieder abgerollt werden, wie die Kugeln des Rosenkranzes beim Gebet. Der Idee nach bildet der Rahmen den stets sichtbaren Kontrast zwischen der Festigkeit sittlicher Lehren und den Merkwürdigkeiten der wandelbaren Schicksale der Menschen. War einmal der Rahmen gegeben, so konnte die Anzahl und der Inhalt der Geschichte ad libitum geändert werden.

Schon die „Disciplina clericalis" des Petrus Alphonsi (s. o. S. 28) sammelt morgen- und abendländische Motive, die dann in ihren französischen Versbearbeitungen (Castoiement d'un pere à son fils, Ende des 12., und Discipline de Clergie, Mitte des 13. Jahrhunderts) um mehrere Erzählungen bereichert wurden, welche dann ihrerseits in den späteren italienischen und spanischen Übersetzungen in mehr oder weniger entstellter Form wiederkehren. Dies ist der Entwicklungstypus solcher Sammlungen, die — wie das „Buch der Sieben Weisen" und, mutatis mutandis, „Barlaham und Josaphat" — durch gelehrte Vermittlung vom ganzen Abendlande rezipiert wurden. Im Verhältnis zur einheimischen novellistischen Produktion spielen sie in Frankreich eine geringere Rolle, wie schon die Tatsache beweist, daß sie dort niemals eine originelle Kunstform erhielten und literarhistorisch im wesentlichen als Quellen für Schwank- und Fabelmotive von Bedeutung sind. Sie bilden indessen die einzige Manifestation der spanischen Novellistik, die um 1250 mit der vom Infanten Alfons angeregten Übertragung aus dem Arabischen der Rahmenerzählung von Kalilah und Dimnah





81. Antoine de la Sale überreicht seine Werke Philipp von Burgund, Handschr. des 15. Jahrh., Kgl. Bibliothek in Brüssel (s. o. Abb. 75).

beginnt. Unmittelbar darauf veranlaßte sein Bruder Don Fadrique die kastilianische Übertragung von Sindbads „Buch der sieben Meister", das als Libro de los Enganos et Assayamientos de las Mujeres eine besondere Tendenz und Würze gegenüber dem älteren Dolopathos des Johannes von Alta Silva und seines französischen Übersetzers erhält. Die Auswahl der Novellen, ihre kecken Pointen und der eindeutige Titel kennzeichnen weniger eine moralische Tendenz als einen weltlichen Sinn für Späße und Witze, deren rudimentäre Art noch des literarischen und fremden Vorbildes bedarf.

Der höfische Geist dieser Unternehmen ist nicht durch den Stil, sondern durch das Milieu gekennzeichnet. Auch die bedeutendste spanische Sammlung von Novellen ist das Werk eines Fürsten. Wenige Jahre vor Abfassung des Dekameron stellte Don Juan Manuel, ein Neffe Alfons des Weisen, zwischen abenteuerlichen Waffentaten und vielseitigen gelehrten Beschäftigungen sein „Libro de Patronio" zusammen, das nach dem Pseudonym des fürstlichen Verfassers den Namen des Conde Lucanor führt. Es sind 50 Erzählungen verschiedenen Ursprungs und Sinnes, die ein novellistisches Sittenbild aus allen Klassen und Ständen darstellen, und die mit ihren spruchartigen moralischen Folgerungen in einem fingierten Zwiegespräch zwischen dem Infanten und seinem Ratgeber vorgetragen werden. Hierdurch erfährt der übliche Rahmen lehrhafter Versinnbildlichung eine originelle Verwendung, indem er eine Vertiefung der Perspektive in der Weltbetrachtung zweier erfahrener und menschenkundiger Männer bewirkt. In diesem Sinne ist die Verwandtschaft des Conde Lucanor mit dem Dekameron deutlich. Ein alter literarischer Kunstgriff wird zum Lebenssymbol, der Kontrast zwischen Lehre und Anwendung verwandelt sich in eine Antithese von Idee und Wirklichkeit, die durch die Struktur des Werkes niemals aus dem Blickfeld verschwindet. Aber während im dramatischen Aufbau des Dekameron die hundert Szenen der menschlichen Komödie mit alten Motiven ein neues Weltgefühl offenbaren, erscheinen die im Conde Lucanor erzählten Fabeln und realen Begebenheiten in einem steifen Rahmen von höfischer Würde und fast hieratischer Gemessenheit, ohne rhetorischen Flitter in der natürlichen Abtönung des Gesprächs abgerollt. In diesem lauteren und vornehmen Stil erreicht die spanische Prosa des Mittelalters ihren vollsten Klang und ihre reifste Vollendung.

Boccaccio, Hofmann und Humanist, Don Juan Manuel, Infant und Gelehrter, sind beide an eine literarische Überlieferung gebunden, die sie von der Volksliteratur distanziert. Italien

kannte vor dem Dekameron keine lehrhaften und höfischen Kunstgriffe für die Verknüpfung novellistischer Erzählungen. Es fehlten dort die literarischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen dafür. Der Florentiner Bürger, der um 1300 die Cento Novelle Antiche als Libro di bel parlar gentile aus allen erdenklichen Quellen der höfischen, lehrhaften und populären Epik in einem skizzenhaft paradigmatischen Stil zusammenstellte, verschmähte jedes kunstvolle oder zweckhafte Arrangement. Ebenso Franco Sacchetti in seinen nur teilweise erhaltenen Trecento Novelle, die in ihrem unmittelbaren populären und heiteren Stil, mit ihren Apophtegmen und witzigen Pointen, ihren lebhaften Szenen und Anekdoten lokaler Berühmtheiten das bürgerliche Leben und den häuslichen Ton seiner Vaterstadt in ewiger Frische der Nachwelt vermitteln. Boccaccios Nachahmer erreichten weder die künstlerische Vollendung des Vorbildes noch die natürliche Evidenz des Franco Sacchetti. Sie gehören mit ihren Ansprüchen und Absichten einer anderen Zeit an. Indessen verblieben die französischen Novellisten in der alten höfischen oder lehrhaften Tradition. Sie ist in den Histörchen erkennbar, die der Chevalier de la Tour Landry 1372 für das irdische und ewige Wohl seiner Tochter niederschrieb. In der einheimischen Überlieferung höfischer Unterhaltung verblieb der erste französische Nachahmer des Dekameron, vielleicht Antoine de la Sale (s. o. S. 128), der um 1460 die Cent Nouvelles Nouvelles für die ungeschliffenen Edelleute von Burgund zusammenstellte, denen der esprit gaulois und der italienische Volkswitz eine gleichwertige Würze kräftiger Männergespräche bedeuteten. Um die gleiche Zeit erneuerte ein unbekannter Desperado die Wirkung des novellistischen Rahmens in seinen rabiaten Schilderungen der Quinze Joyes de Mariage, die mit einem Refrain verzweifelter Hoffnungslosigkeit soviel Leiden der Ehe darstellen, als es nach einem verbreiteten Erbauungsbuche Freuden der Jungfrau gab.

Literaturnachweise: Bei der großen Anzahl der hier erwähnten Denkmäler muß auf die oft angeführten Hand- und Lehrbücher verwiesen werden, deren Angaben für Texte und Monographien durch die oben genannte Spezialliteratur ergänzt werden kann. Für die franz. Novellistik des Spätmittelalters vgl. außerdem Söderhjelm, La nouv. fr. au 15e siècle, Paris 1910. Einen kurzen bibliographischen Überblick der spanischen Novellistik bietet der Anhang zu Ludwig Pfandl, Spanische Literaturgeschichte, I. Band, Leipzig-Berlin 1923. Eine Prachtausgabe der Cent Nouv. Nouv. gibt P. Champion, 2 Bde., Paris 1928, heraus.

VII. TIEREPOS UND FABEL.

Die älteren Rahmenerzählungen orientalischen Ursprungs und die späten französischen Sammlungen von Novellen und Schwänken enthalten zahlreiche Tierfabeln, die sich ganz natürlich in dieses bunte und bewegte literarische Welttheater einfügen. Eine große Anzahl dieser Fabeln hängt unmittelbar mit der äsopischen Überlieferung zusammen, die die Kulturwelt umspannt und niemals eine Unterbrechung ihrer zeitlichen Kontinuität erfuhr. Eine andere Gruppe läßt sich als Nachahmung äsopischer Motive erkennen, während ein stattlicher Rest Eigenarten der Erfindung und Struktur aufweist, die eine relative Selbständigkeit gegenüber den literarischen und Schulgewohnheiten offenbaren.

Diese drei Kategorien sind bereits im ältesten romanischen Fabelbuch erkennbar, das Marie de France (s. o. S. 135) um 1180 aus einem verlorenen englischen Original gelehrten Ursprungs mit ihrem üblichen Geschick und Geschmack in französische Verse übersetzte. Maries Sammlung unterscheidet sich durch ihre Mannigfaltigkeit von den bekannten lateinischen Fabelbüchern des Mittelalters, die auf den Romulus oder Aesopus Latinus zurückgehend, im wesentlichen prosaische und metrische Nacherzählungen der Motive und Vorbilder des vergessenen Phädrus sind. Sie erschienen im 13. und 14. Jahrhundert als französische „Ysopets“ und beanspruchen außerhalb ihres Spezialgebietes nur ein untergeordnetes gelehrtes und literarhistorisches Interesse. Die Einschätzung des poetischen Wertes der Fabeln der Marie de France läßt sich





82. Oben: Mäuse tragen die scheintote Katze zu Grabe.
Unten: Angriff der Katze auf die fliehenden Mäuse.
(Kapitel des Kreuzgangs der Kathedrale von Tarragona (Spanien) 13./14. Jahrhundert.)

aus der Tatsache ermessen, daß sie im 14. Jahrhundert ins Toskanische übersetzt wurden und mithin an der Spitze der italienischen Fabelliteratur stehen, obwohl die spätlateinischen Sammlungen überall als Schulbuch dienten.

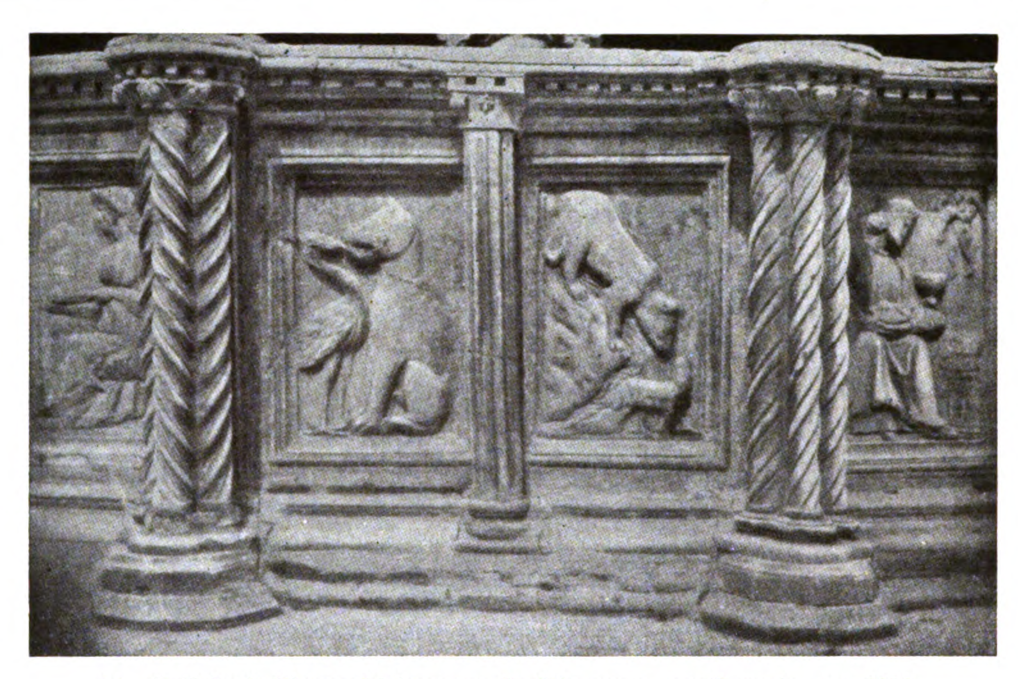
Hiermit ist ein gewisser Gegensatz zwischen Schulüberlieferung und freier Fabeldichtung zugunsten dieser letzteren gekennzeichnet, offenbar weil Marie de France eine viel reichere Sammlung der im Mittelaltervertrauten Fabelmotive bot. Das Verhältnis dieser nicht-äsopischen Überlieferung zur antiken, orientalischen und mittellateinischen ist ebenso ungeklärt, wie der Ursprung und die Entwicklung der übrigen französischen Tierdichtung märchenhaften und schwankartigen Charakters, die durch die älteren Episoden oder Branches des Roman de Renart zwischen 1170 und 1205 dargestellt ist. Auch diesem so eigenartigen und trotz seines zähen Weiterwirkens so wunderlichen Produkt der mittelalterlichen Muse geht eine jüngere gelehrt-geistliche Überlieferung voraus, die in ihren bekanntesten Hervorbringungen — die Ecbasis Captivi (10. Jahrh.) und der Ysengrinus des Nivardus von Gent (um 1150) — sowohl äsopische als märchenhafte Tiermotive dunklen Ursprungs vereinigt. Die Heimat des Verfassers und die deutschen Namen der individualisierten Tiere seines Gedichts gelten als Fingerzeig für eine germanische und mündliche Überlieferung der Abenteuer von Reinhart dem Fuchse, Ysengrin dem Wolfe und ihrer Gefährtinnen Hermeline und Hersent. Seitdem aber die Vorstellung vom „Volk als Dichter" mit Recht unverständlich geworden ist, hat die Vermutung der populären Vorgeschichte des literarischen Tierepos an Sinn und Wert verloren. Ob man aber deshalb nur eine gelehrte Überlieferung annehmen soll, nachdem die Existenz einer „fabula rustica" seit dem frühen Mittelalter bezeugt ist, ist mehr als zweifelhaft; denn kein einziger Verfasser von lateinischen und französischen Tierdichtungen erscheint uns als ein so „sublime ingenium", daß seine geistige Verwurzelung in der Menge, an welche er sich mit seinen Werken wandte, auszuschließen wäre. Da die Quellensichtung, Märchenforschung und folkloristische Methoden bisher nur widersprechende Ergebnisse auf diesen Gebieten zeitigten, kann vielleicht die Erfassung des Wesens und der Formen der Tierdichtung zur Klärung des schwierigen Problems beitragen. Das Bereich dieser Poesie könnte sogar durch Einbeziehung der Bestiarien erweitert werden; denn auch ihnen liegen uralte Vorstellungen und fabulöse Anschauungen der Tiernatur zugrunde, die jedes Einzelwesen als Charakter

und als moralische Allegorie deuten. In dieser ganzen und so mannigfaltigen Literatur erscheint das Tier nicht als Naturobjekt, sondern als menschenähnliches Phantasieprodukt mit naturhaft typischen und feststehenden Wesenszügen. Indische Vorstellungen der Seelenwanderung und griechische Allbeseelung sind hierfür nur sekundäre und späte Anlässe gewesen. Universaler, älter, dauernder und ursprünglicher als jene ist der animistische Instinkt, der zu Urzeiten die Vergottung und zu allen Zeiten die Vermenschlichung des Tieres bewirkte. Die Ähnlichkeit des triebhaften Lebens zwingt zu anthropomorphen Übertragungen. Ebenso wie die tägliche Erfahrung das Tierische im Menschen zu erkennen gibt, so bewirkt eine elementare psychologische Täuschung, daß wir im Tiere menschliche Züge zu entdecken glauben. Aus diesen beständigen Wechselbeziehungen zwischen Realität und Phantasie entstehen alle Motive der Tierdichtung, deren Wesen und Wirkung, Wert und Witz eben in dieser latenten Spannung zwischen konkreter Anschaulichkeit und irrealer Einbildung bestehen. Deshalb verträgt sie sowohl die trockenste Fassung als die lebhafteste Ausmalung, die Prosa wie den Vers, den Ernst eines moralischen Gehaltes wie das Spiel der heiteren Phantasie. Bei der Erfindung seiner Zwittergestalten, Grotesken und Karikaturen wetteifert der bildende Künstler mit dem Dichter, der bald als Spaßmacher, bald als Moralist eine Menagerie von beseelten und menschenähnlichen Tieren in alten und typischen oder neuen und willkürlichen Attitüden vorführt.



83. Fabeln der Marie de France, aus der Handschrift der Poésies françaises du 13e siècle, um 1285, Bibl. de l'Arsenal Paris.
(Nach Martin, Min. franç.)

Tierdichtung ist mithin immer Reflexionspoesie, mag sie bloß unterhaltend oder absichtlich belehrend sein, mag sie den Ton des Schwankes und des Märchens oder den der Satire und des Gleichnisses annehmen. Ihre Wirkung besteht in den Interferenzen der Eindrücke, die sie vermittelt, indem sie tierisches Gehaben auf menschliches und menschliches auf tierisches überträgt. Deshalb wird man die verschiedenen Formen der Tierdichtung — Fabel, Märchen, Schwank und Epos, — nicht voneinander trennen dürfen, sondern als verschiedene Abstufungen und Schattierungen einer einzigen dichterischen Gattung betrachten, die keiner besonderen Kunstgriffe bedarf, weil sich in ihr ein elementarer Vorgang der mythenbildenden Phantasie als Kunstform verwirklicht. Man könnte alle ihre Hervorbringungen mit dem Namen der „Mythologia aesopica" bezeichnen, den der fleißige Neveletus (1610) seiner Fabelsammlung beigab; denn die Fabeltiere sind zu eindeutigen Symbolen der naturhaften



84. Relief mit Tiergeschichten am Stadtbrunnen von Perugia, vor 1278.
(Nach G. Swarzenski, Nicolo Pisano.)

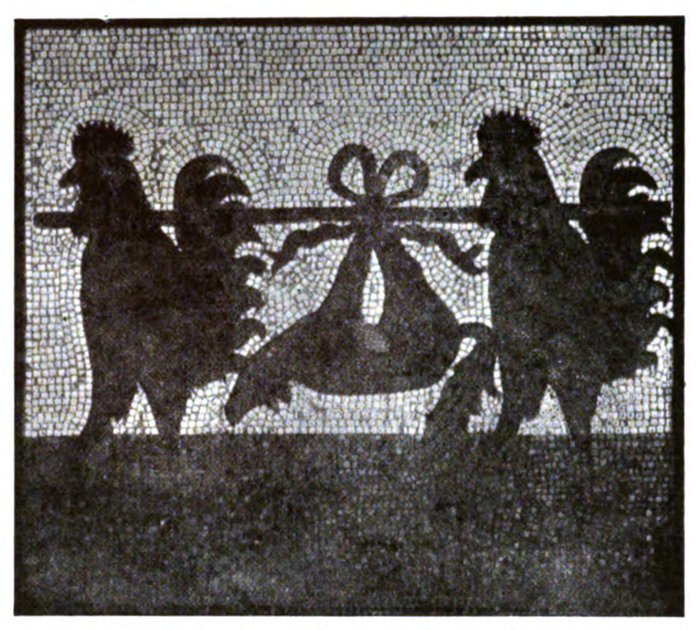
Triebe und Eigenschaften aller Lebewesen geworden, seitdem der Mensch sich in ihnen wiedererkannte.

Dieser instinktmäßigen mythenbildenden Phantasie zeitliche und nationale, soziale und literarische Grenzen zu geben, ist widersinnig und folglich unfruchtbar oder unmöglich. Es gehört zum Wesen dieser Dichtung, daß sie kosmopolitisch und zeitlos und ebenso in einer Volksgesamtheit wie in der Literatur der Gebildeten verhaftet ist, daß sie ebenso dem Kinde wie dem Weltmanne behagt. Je nach Anlage, Temperament, Neigung und Erwartung wird entweder der epische Bericht oder der gleichnishafte Sinn einer Erzählung hervorgehoben. Der illustrative, allegorische, zweckhafte Sinn der Tierfabeln ist unverkennbar in den für Prediger hergestellten Sammlungen von Exemples, die im wesentlichen auf die ,,Parabolae" des Engländers Odo von Cherriton zurückgehen und wiederholt in französische Prosa übertragen wurden. Marie de France und ihr Publikum haben indessen den Szenen und Vorgängen ihrer Fabeln mindestens soviel Interesse abgewonnen, als ihren spruchartigen Moralien. Der Roman de Renart zeigt noch deutlicher, daß der epische Geist die moralischen Absichten überwiegt, wenn der Zauber der Tierwelt einen echten Dichter und keinen Pedanten inspiriert.



85. Der Eber in der Mönchskutte. Kathedr. von Rouen, Portail des Libraires, 14. Jh.
(Nach Karlinger, Gotik.)

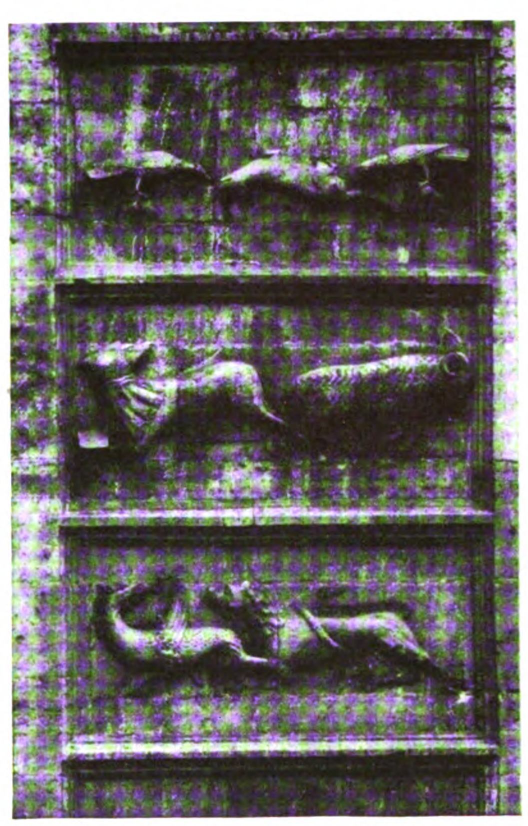
Ein solcher war Pierre de Saint-Cloud, der wahrscheinlich als erster die Schelmenstreiche von Reinhart und Isengrin nach lateinischen Anregungen und mit Benutzung der Fabelliteratur in französische Verse brachte. Ihnen geht ein Präludium voraus, das uns



86. Reinhardts des Fuchses Begräbnis, Mosaik in der Markuskirche in Venedig, 14. Jahrh.

Reinhart in seinem eigensten Reiche der Schlauheit als betrogenen Betrüger darstellt, von Chantecler dem Hahne, von Frau Meise, von Tibert dem Kater und Tiercelin dem Raben im Kampf um die Beute überlistet. Unter seinesgleichen ist er des Erfolges nicht sicher. Hier steht List gegen List. Er wechselt den Schauplatz seiner Streiche und nimmt es mit den Stärkeren auf. Die Intelligenz siegt über die rohe Kraft. Sie besteht ihre erste Probe in der Höhle des abwesenden Isengrin, in welcher Reinhart sich häuslich einrichtet und sich mit der halb willigen, halb widerstrebenden Dame des Hauses in ein galantes Abenteuer einläßt. Er entweicht der Rache des Betrogenen, der ihn in Gemeinschaft mit seiner Hersent nach einer aufgeregten Familienszene am Hofe des Roi Noble, des Löwen, wegen Hausfriedensbruch, Vergewaltigung und Ehebruchs verklagt. Wir sind im Reiche der Gerechtigkeit. List steht jetzt gegen Recht. Majestät, der seine Leute kennt, traut der Sache nicht. Er interpelliert den Rechtsgelehrten Kamel, päpstlicher Legat und Lombarde, der in einem italienisch - lateinisch - französischen Kauderwelsch für die Eröffnung des Verfahrens wegen grober Verstöße gegen Sitte und Gesetz plädiert. Aber bei Hofe sind die Meinungen geteilt, und die Einmischung des landesfremden Kanonisten in die internen Angelegenheiten der Rechtspflege erregt Heiterkeit und Unwillen. Tausend würdige Herren aus dem Tier- und Königreiche ziehen sich zur Beratung zurück. Die Parteien einigen sich im Vorschlag, zum Vergleiche zwischen den Streitenden zu kommen, mit der für Isengrin wenig schmeichelhaften Begründung, daß weder öffentliches Delikt vorlag, noch Augenzeugen des Vorgangs außer dem Kläger vorhanden sind. Während Boten hinausgeschickt werden, um den Täter vorzuladen, verabreden Isengrin und Roonel, der Schäferhund, ihn in einen Hinterhalt zu locken und auf privatem Wege Rache zu nehmen. Er soll auf die Gebeine Roonels, der sich tot stellen wird, den Unschuldseid leisten. Am Sonntag nach der Messe findet die Zeremonie statt. Reinhart hat von der List Wind bekommen und macht sich, von einem Trupp wütender Bullenbeißer verfolgt, aus dem Staube. . . .

Dies ist in großen Zügen der Inhalt dieses ersten, von Anspielungen gewürzten, von heiterer Skepsis erfüllten, von witzigen Einfällen belebten Mummenschanzes, der die 2. Branche des Romans ausfüllt. Er setzt sich im berühmten Plaid der ersten Branche mit noch größerer Lebhaftigkeit des Szenenwechsels fort. Nun wird es ernst mit dem Prozeß gegen den Halunken. Als der wundertätige Leichnam der Dame Coupée, der Henne, in feierlicher Prozession an den Hof gelangt, und nacheinander Brun, der Bär, und Tibert, der Kater, als weiteres Opfer von Reinharts Ränken lahm und geschunden zurückkehren, ist sein Schicksal besiegelt. Aber der Scheinheilige entgeht dem Galgen und will als Pilger ins Heilige Land zur Buße ziehen. Er kommt nicht weit auf diesem frommen Gang. Von einer Anhöhe aus verabschiedet er sich vom König und vom Hofe mit einer so unanständigen Gebärde, daß die ganze Versammlung in wilder Galoppade hinter ihm herrennt, bis er in seinem Schlosse Malpertuis Pflege und Geborgenheit im Schoß seiner Fuchsfamilie findet. Und nun kann die Geschichte von neuem losgehen. Spielleute und Kleriker, fast alle unbekannt, haben es sich nicht nehmen lassen, immer weitere Abenteuer dem Publikum aller Stände zu erzählen, von denen aus unseren Kinderbüchern noch die Tonsur des Wolfes und sein Fischfang auf dem Eise (III), sein Abstieg in den Klosterbrunnen (IV), Reinharts Überlistung bei der Eroberung eines Schinkens (V), der Zweikampf zwischen diesem schadenfrohen Gevatterpaar (VI) u. a. m. allgemein bekannt sind; unvergessen ist ferner des Fuchses Beichte auf der Insel mit nachträglicher Verspeisung des Beichtvaters (VII), die Wallfahrt Reinharts nach Rom in Begleitung des Schafbocks und des Esels, mit



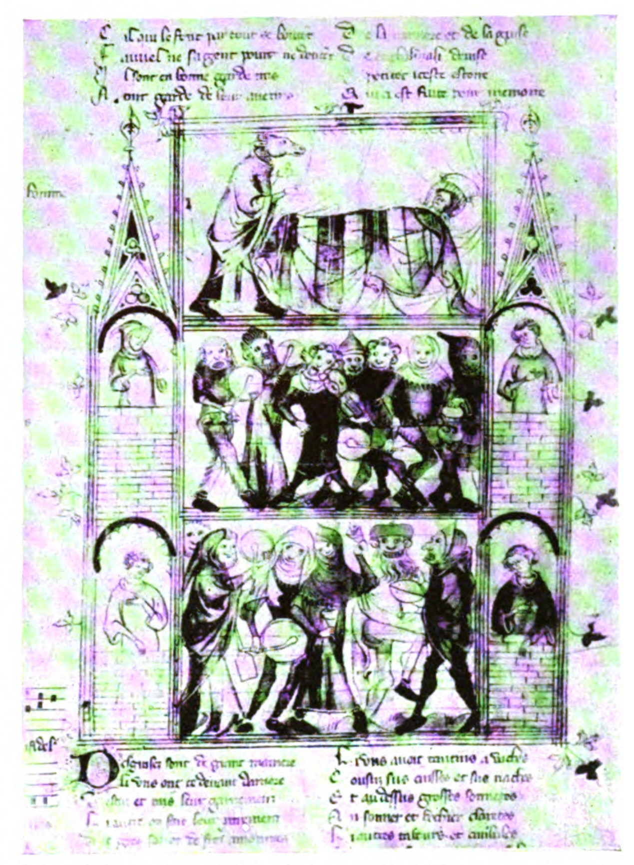
87. Relief mit Tiergeschichten,
Fassade der Kirche San Pietro in Spoleto.
Wende des 13. Jahrh.
(Photo Alinari.)

vielen tollen Abenteuern (VIII). Die folgende Branche ist sowohl wegen der reichen Verwicklung der Episoden als wegen des Umstands interessant, daß sie uns ihren Verfasser in der Person des Priesters von La Croix en Brie verrät. Ein anderer Kleriker, Richard de Lison, ein Normanne, dichtete die ergötzliche Geschichte vom Gottesdienste des Fuchses und des Katers (XII), mit vielen drolligen Episoden, im Stile jener geistlichen Parodien, die man aus den Geldevangelien und den Sauf- und Spielmessen kennt. Die Heilung des Königs durch Reinhart als Arzt bildet das Grundthema der 10. Branche, während die 11. einen überraschenden und für spätere Erzählungen vorbildlichen Szenenwechsel mit der Darstellung der Ritterschaft des Tierreiches ausführt. Dieser geistliche und höfische Anstrich der Tiermaskerade verblieb auch den übrigen Branchen und kommt in einer besonders gelungenen Choreographie in der 16. Branche zum Ausdruck, die Reinharts Tod und Beisetzung mit dem ganzen Prunke großer Zeremonien schildert. Seine Auferstehung zeigt ihn in veränderter Gestalt.

Diese hier nach ihrer Grundepisode verzeichneten Tierschwänke großen Stiles sind in rascher Folge, aber voneinander unabhängig, unter dem Eindruck eines gelungenen literarischen Wurfes gedichtet worden. Ein Liebhaber hat sie Anfang des 13. Jahrhunderts in dem damals herrschenden Sinne zyklischer Verknüpfungen gesammelt und dieser lockeren Folge von Erzählungen den Namen, aber nicht den Charakter eines Roman de Renart beigegeben. Was diese Episoden verbindet, sind also keine künstlichen Übergänge, sondern der gemeinsame Geist, der ihren Sinn und Stil geprägt hat. Sie sind dem Wesen nach mit den älteren Fabliaux verwandt; aber der Gegenstand selbst verwandelte, trotz unvermeidlicher Derbheiten, ihren Zynismus in Humor, ihren giftigen Witz in heilsames Gelächter, den Sarkasmus in Parodie, den Realismus in Burleske. Die Sitten- und Menschensatire ist im älteren Tierepos immer latent, aber selten bewußt und niemals aufdringlich. Die Laune des Spaßmachers ist wesentlicher als die Überzeugung des Sittenrichters. Die parodistische Anwendung des epischen Stiles und die gelegentliche Spiegelung der höfischen Romanwelt im Tierreich bezwecken keine literarische Satire, sondern einen sinnreicheren und effektvolleren Kontrast.

Die Unerschöpflichkeit der Motive und der sichere Erfolg lockten immer wieder zur Nachahmung und Nachdichtung. So bereicherte sich der Roman de Renart bis 1250 um mehrere Episoden im alten Geiste und mit neuen Einfällen in einer epigonenhaften und von der Volkstümlichkeit der Helden stets wieder erneuerten Freude an solchen Zwittergestalten von Mensch und Tier. Der Roman ist mithin ein Sittenspiegel und ein Welttheater geworden, die alle Lebewesen unter dem Szepter der allgewaltigen Torheit in einem sinnig närrischen Durcheinander vereinigt. Entscheidende Wandlungen der mittelalterlichen Kultur haben die Wiederkehr des verschmitzten Reinhart in der Gestalt des bösen Geistes veranlaßt. Als Inkarnation

des Teufels war er schon den Moralisten bekannt, die — wie Philippe de Thaon (s. u.) — die Tiere als allegorische Figuren beschreiben. Als nun die Welt in die Gewalt der Frömmler, Lehrer und Moralprediger gekommen war, nahm diese Vorstellung die Oberhand. Den Auftakt zum neuen Lied der „Renardie" gab nach 1250 Rustebuef (s. o. S. 130) mit seinem Renart le bestorné, der in einer Satire gegen die Bettelmönche als Verkörperung aller Sünden erscheint. Ihm folgte im selben Geiste und zu gleicher Zeit „Couronnement Renart" mit stärkerer publizistischer Tendenz und geringerem poetischen Gehalt. Die Machtgelüste und Machenschaften des Fuchses in der Jakobiner- und Minoritenkutte, seine Bedrückung der Armen und Entrechteten nach der Besitzergreifung der erschlichenen Königskrone sind keine dichterischen Motive mehr, sondern satirische Versinnbildlichung politischer Stimmungen, ein polemisches Manifest gegen die Übermacht der Orden im Zeitalter des neunten Ludwig. Renart le Nouvel, um 1288 von Jacuemart Geleé von Lille gedichtet, schwankt noch zwischen Tierepos und Allegorie, in einer pedantischen Verfälschung modischer Lehrstile und alter Humoresken. Wenn vormals die satirische Wirkung der Tiere als epische Helden aus ihrer Doppelnatur und aus den verzerrten Spiegelbildern menschlicher Anlagen und Einrichtungen hervorgingen, so beruht sie hier auf immer durchsichtigen Absichten und Kunstgriffen einer literarischen Technik und Routine. Der Charakter der handelnden Figuren wird durch eine ebenso konsequente als willkürliche Namengebung bestimmt, während die epischen Verwicklungen sich im Reiche ausgeklügelter, aber konkret dargestellter Abstraktionen abrollen. Wenn Renart ursprünglich ein sinnvolles Zwitterwesen war, so erscheint er hier als Monstrum. Als solches bestimmt er den Charakter und die Form der Erzählung, die nur insofern interessant ist, als sie eine strafende Auseinandersetzung mit den Menschen und Mächten ihrer Zeit bedeutet.



88. Maskerade und Allegorie aus dem Roman de Fauvel. Handschr. des 14. Jahrh. Bibl. Nat. Paris.
(Nach H. Martin, Joy. de l'enluminure.)

Wie alle anderen Gestalten der literarischen Welt des Mittelalters haben Renart und seine Gefährten ein zähes Leben gehabt. Wohl setzte Gervais du Bus in seinem zwischen 1310 und 1314 gedichteten Roman de Fauvel das Pferd als Allegorie der Falschheit in den Mittelpunkt einer allegorischen Darstellung der Laster, die die Welt regieren, aber Renart nahm bald darauf seine Revanche, die zugleich seinen Abschied vom Parnaß bedeutet. Ein Geistlicher aus Troyes, der sein Amt niederlegen mußte und sich dem prosaischen Beruf eines Spezereienhändlers widmete, hing ihm von 1320 bis 1342 einen Rattenschwanz von 41 Tausend Versen an, in die er sein ganzes Wissen, Historie und Philosophie, gelehrte Realien und biblische Geschichte, seine Autobiographie, seine Meinungen und Launen, Sittenbilder aus seiner Zeit, Anekdoten, Kram

und Unsinn aller Art chaotisch hineinkomponierte. Der kulturgeschichtliche Wert dieses literarischen Ungeheuers, das sich mit Recht Renart le Conterfait nennt, ist zweifellos bedeutsam. Es gehört aber ein ungewöhnliches Maß von Entsagung dazu, um sich in dieses Labyrinth hineinzuwagen. Ein solches Unternehmen versinnbildlicht wie kein anderes das Übergewicht der Gelahrtheit im Geistesleben seiner Zeit.

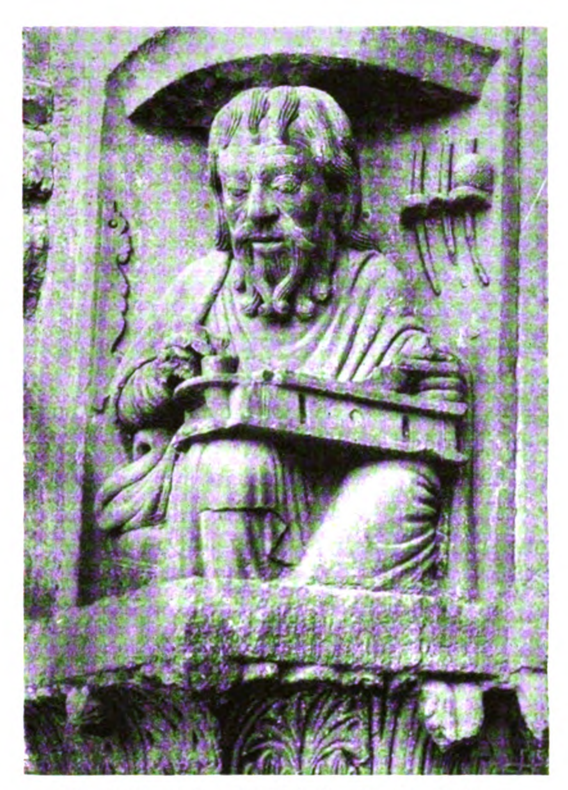
Die Gemeinsamkeit des Grundmotivs läßt hier besonders deutlich erkennen, wie jeder poetische Vorwurf bloß Vorwand für die Entfaltung enzyklopädischen Wissens geworden ist. Dieses endlose Gedicht bietet eindrucksvolle Anzeichen für die sich langsam vollziehende Auflösung der mittelalterlichen Kultur und für die sterile Entartung ihrer literarischen Formen. Es steht nicht vereinzelt in dieser seiner symptomatischen Bedeutung da. Der Zersetzungsprozeß der mittelalterlichen Dichtung wird aber erst verständlich, wenn man den Gehalt und die Formen der lehrhaften Literatur überblickt, die aus neuen Richtungen und Interessen poesiebeflissener Laien entstand. Die Anteilnahme der übrigen romanischen Welt an den Schicksalen Reinharts und Isengrins war gering. Während der Elsässer Heinrich von Glîchezâre schon 1180 die damals bekannten französischen Episoden frei in deutsche Verse umdichtete, und die verschiedensten Tierschwänke in allen germanischen Ländern Verbreitung fanden, beschränken sich die franco-italienischen Reinhartbranchen auf die bloße Wiedergabe französischer Vorbilder. Der kümmerliche Rainardo e Lesengrino bedeutet fast nichts im Vergleich zu den liebevollen Darstellungen der Fabeltiere, die zum Schmuck der Fassaden, Giebel und Kapitelle, Kirchen und Klöster Italiens und Spaniens mit ihrem Witz beleben.

Literaturnachweise: Fabeln: Marie de France, hrsg. von K. Warncke, Bibl. Normannica, IV, Halle 1898. Die franz. „Ysopets" (s.o. S. 139) bei M. Robert, Fables inédites des 12e, 13e et 14e siècles etc., 2 Bde., Paris 1825. Tierdichtung: Le Roman de Renart, publ. p E Martin, 3 Bde., Straßburg 1882—87. Couronnement Renart und Renart le Nouvel in Méons Ausgabe des Roman du Renard, 4 Bde., Paris 1826; Le Roman de Renart le Contrefait publ. p. Raynaud et Lemaître, 2 Bde., Paris 1914. Le Roman de Fauvel p. p. Langfors, S. d. A. T., 1914. Der ob. erwähnte ital. Rainardo etc. in Scelta di curios. lett. 1869, Bologna. Für die umfangreiche Literatur s. o.

VIII. DIE LEHRHAFTE UND HISTORISCHE LITERATUR.

Wie wenig anziehend die Mischformen von Poesie und Gelahrtheit, von Phantasie und Pedanterie erscheinen mögen, so typisch sind sie für mittelalterliche Geistesart und so bedeutsam für ihren literarischen Ausdruck. Die „clergie" herrscht gebieterisch über die schriftunkundigen Laien aller Stände. Die Verweltlichung der mittelalterlichen Gesellschaft äußert sich nicht allein durch immer stärkere Betonung irdischer Werte, sondern auch durch das Streben nach realem Wissen von Gott, von den Menschen und der Natur. Diesem Bedürfnis nach Bildung liegen freilich keine aufklärerischen Absichten zugrunde. Die Schriften, die den passiven Anteil der Laien am Geistesleben ihrer Zeit offenbaren, verraten auch die Bescheidenheit ihres Verlangens und den geringen Umfang ihres Wissens. Sie lassen deutlich erkennen, daß die lateinunkundige Laienwelt von allen großen geistigen Bewegungen grundsätzlich und konsequent ausgeschlossen war. Im Zeitalter der scholastischen Blüte, der Universitätsgründungen, der ersten sogenannten weltlichen Schulen, der gelehrten Systematik und der philosophischen Synthesen begnügte sie sich mit den mehr oder weniger schmackhaft zugerichteten Überbleibseln des frühmittelalterlichen Enzyklopädismus und mit einer recht dürftigen Auslese aus altem geistlichen und profanen Wissenskram. Ganz vereinzelt ist der Fall Henri d'Andelis (s. o. S. 133), der mit seiner witzigen „Bataille des VII ars" die Geistesrichtung der Pariser Universität um 1235 der Kritik der Laien satirisch und publizistisch vorlegte. Er fühlte sich mit ihnen in seinen reaktionären Absichten einig. Der Charakter der





89. Aristoteles, Relief der Kathedrale zu Chartres, 12. Jahrhundert.



90. Grammatik mit Astronomie (links) und Dialektik aus der Basis mit den Artes Liberales, Siena, Kanzel des Niccolò Pisano. (Nach Swarzenski, w. o.)

vulgären lehrhaften Literatur ist durchaus konservativ, unzeitgemäß und konventionell. Sie stellt sich im wesentlichen aus Übersetzungen und Exzerpten zusammen und bereichert sich weder mit neuen Erkenntnissen noch mit Erfahrungswissen; sie ist ebenso lebensfremd wie arm an Stoff, ebenso starr in ihrem gelehrten Gehalte wie in ihren literarischen Formen.

Die Vermittler dieses begrenzten Wissens entschlossen sich erst spät, die ihm adäquate Form einer sachlichen Prosa zu wählen. Sie bevorzugten die leicht einprägsamen Knittelverse des Epos und der Novellistik, selbst wenn ihre Vorlagen in lateinischer Schulprosa abgefaßt waren. Dieser Gewohnheit liegt die alte Schulübung der Memorialverse zugrunde, ferner das Bewußtsein, daß nur die poetische Form der Erhabenheit des Gegenstandes und dem Adel der lateinischen Vorbilder entsprechen könnte. Durch die gebundene Form rückte die Darstellung gelehrter Dinge von der gemeinen Ausdrucksweise des Alltags sichtbar ab. Als aber die Prosa allmählich weitere Gebiete des Schrifttums eroberte, diente der Vers jedesmal der Vermittlung von realen Kenntnissen und abstrakten Gedanken, wenn die Allegorie sachliches Wissen und moralische Lehren zugleich rational und bildhaft zum Ausdruck brachte. Auch die Allegorie entstammte einer alten didaktischen und literarischen Übung. Sie verband im Dienste der Bildung konkrete Anschaulichkeit mit grüblerischer Zergliederung, zweckhafte Phantastik mit intellektueller Deutung, realistischen Kunstsinn mit philosophischer Dialektik. Je nach Erfindungsgabe und Temperament, je nach dem Stoff und der Absicht, nimmt die bildhafte Vermittlung von realem und abstraktem, praktischem und theoretischem Wissen einen visionären

und apokalyptischen oder einen paradigmatischen und verstandesmäßigen Charakter an. Es handelt sich in allen Fällen um ein poetisches „genus spurium", das nur Zwitterformen von Wissenschaft und Dichtung hervorbringen kann.

Selbst ohne diesen poetischen Schmuck und Schein ist die lehrhafte Literatur in ihrer Gesamtheit viel weniger vom übrigen Schrifttum isoliert, als man aus ihrer Wesensart vermuten könnte. Dichterische Schöpfungen von der Reinheit des Rolandsliedes und von der Geschlossenheit der älteren provenzalischen Lyrik sind im Mittelalter fast kaum mehr vorhanden. Die häufigen und langen deskriptiven Abschnitte der Epen und der Romane, die Moralitäten der Novellistik und der Tierdichtung bringen die lehrhaften und erzieherischen Absichten der Dichter ebenso konventionell wie gewohnheitsmäßig zum Ausdruck. Die Spätlyrik der Provenzalen dient indessen der Verkündung einer Weltanschauung und Moral von aufklärerischer Kühnheit und heterodoxem Gehalt. Die italienische Dichtung tritt mit einem philosophischen Gewande in Erscheinung. In Spanien ist das Schrifttum von aufdringlichen lehrhaften Absichten beherrscht und die poetische Inspiration von der Last gelehrter Beschwerung in ihrer freien Entfaltung gehemmt. Überall ist die Dichtung auch Vermittlerin von Wissen und Moral und stets geneigt, ins Stoffliche und Lehrhafte zu entgleiten. Infolgedessen erhielten sich ihre Formen selbst dort, wo die schöpferische Phantasie und die künstlerischen Absichten vor dem Bildungseifer und der Stoffesfülle gänzlich zurücktraten.

Die übliche Einteilung der mittelalterlichen lehrhaften Vulgärliteratur in eine wissenschaftliche und eine philosophische ist unangebracht. Sie verfälscht und adelt den dürftigen Gehalt, den seichten Stil und den simplen Aufbau ihrer meisten Denkmäler. Diese bieten keine Wissenschaft, sondern Realien, keine Philosophie, sondern Moralien, und verknüpfen die einen mit den anderen, wenn eine umfassende Belehrung auch den Sinn der Erscheinungen zur Ermahnung und Erbauung offenbaren soll. Hierfür leisten sich die populären Lehrmeister die gewagtesten Kombinationen, indem sie eine bis in spätgriechische und frühmittelalterliche Zeit zurückgehende Überlieferung der Lehr- und Darstellungstechnik abschließend fortsetzen. Ihre praktischen Anweisungen und sittlichen Vorschriften umfassen alle Gebiete nützlichen Wissens und alle Formen des tätigen Lebens.

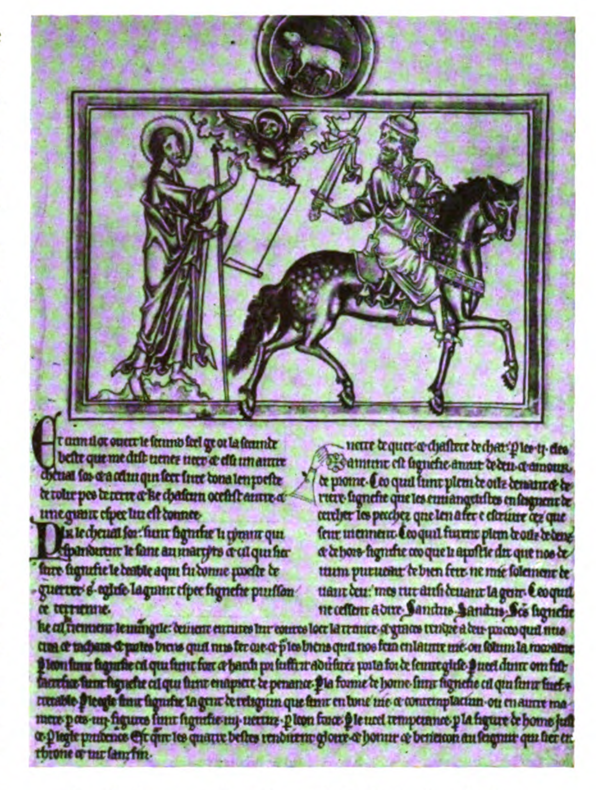
Die oben erwähnte „Bataille des VII ars" liegt in Neuausgabe mit Kommentar von Louis John Paetow, Two Medieval Satires on the University of Paris, Berkeley 1927 vor.

1. REALIEN.

a) Biblische Geschichte und Theologie. Wenn die Darstellung der lehrhaften Vulgärliteratur des romanischen Mittelalters hier mit den Schriften aus dem Gebiete der Religion beginnt, so geschieht es nicht, um der Rangordnung der Fakultäten genüge zu leisten, oder um ihre literarische Bedeutung hervorzuheben. Es läßt sich nachweisen, daß die Werke, die dem Bedürfnis nach universaler Bildung entgegenkamen, wenigstens als Gattung des mittelalterlichen Schrifttums der ursprünglicheren und leidenschaftlichen Neugier nach Gotteswissen und Bibelkenntnis ihre Entstehung verdanken. Ebenso wie die Jesuiten nach den Stürmen der Reformation ein Lehr- und Erziehungsprogramm ins Leben riefen, das die katholische Menschheit mit weitestem Wissen und mit künstlerischem Feinsinn ausstatten sollte, traten die Franziskaner und Dominikaner nach der Unterdrückung der valdensischen und katharischen Ketzerei als Hüter und Verwalter des gesamten Wissens hervor, das sie in Schulorganisationen festlegten, in enzyklopädischen Werken sammelten und in philosophischen



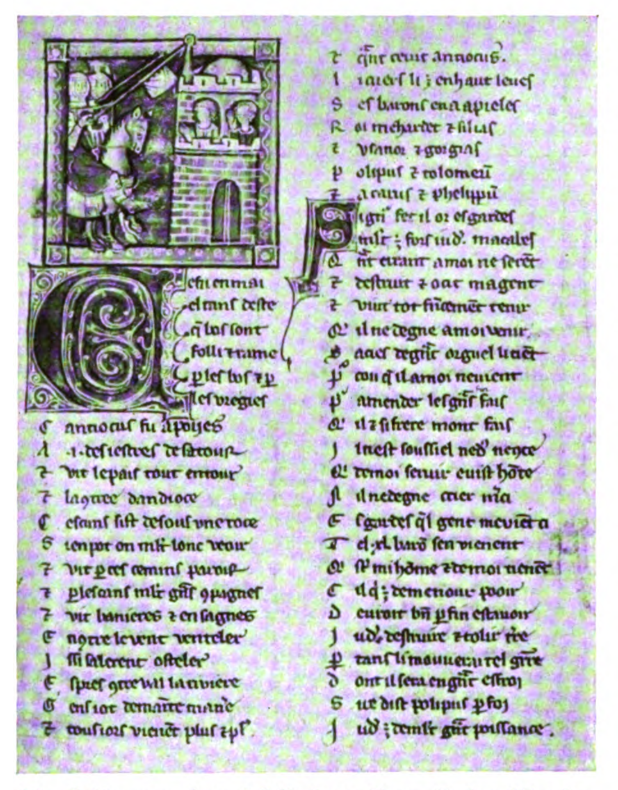
Systemen von dauernder Geltung ordneten. Die Geschichte dieser entscheidenden Leistungen wäre ein zu großes Postament für die Denkmäler der Laiengelahrtheit ihrer Zeit. Die Förderung der Bildung und die Vermittlung des Wissens, denen sie ihre Entstehung verdankten, geschahen bewußt im Hinblick auf die Verirrungen, die ein zügelloser Wissenseifer auch fernerhin hätte veranlassen können. Die philosophisch gefestigten Glaubenslehren und die Gesamtheit der zusammengetragenen Kenntnisse umspannten Himmel und Erde und lenkten durch Konsequenz und Fülle jede geistige und gelehrte Neugier von allen Abwegen zur Rechtgläubigkeit ab. Das nächste Ziel dieser gewaltigen geistigen und kulturpolitischen Leistung war die Ausrottung der Häresie, der Kampf gegen die Individualisierung des Glaubens in der Mystik und gegen die sektiererische Tätigkeit abtrünniger Gemeinden. Diese bildeten gegen Ende des 12. Jahrhunderts einen Wall, der sich von Béziers und Carcassonne über Südfrankreich nach Lyon, von Lyon über Metz bis Lüttich erstreckte. Der Ausrottung aller Anhänger der „haeretica pravitas" durch Krieg und Inquisition ging die Vernichtung ihrer Bücher voraus. Es fielen ihr im wesentlichen die ersten romanischen Bibelübersetzungen zum Opfer, die den Abtrünnigen, unter Umgehung des regulären Klerus, den Weg zu Gott wiesen und ihnen evangelisch undogmatische Gesinnung vermittelten.



91. Seite aus der französischen Apokalypse, 13. Jahrh., Nationalbibliothek, Paris.
(Nach L. Delisle und P. Meyer.)

Diese Dokumente einer religiösen Erneuerung sind verloren; 1229 verbot das Konzil von Toulouse jede Übersetzung der heiligen Schrift. Aber die Ausschließung der Laien von jeder Bibelkenntnis erschien ebenso gefährlich wie ihre Vertrautheit mit Text und Lehren beider Testamente. Deshalb entstand um 1235 ihre beglaubigte französische Übertragung, die wahrscheinlich von Pariser Universitätslehrern nach der Vulgata unternommen wurde.

Die zahlreichen übrigen romanischen Bibelübersetzungen stehen mit diesen Geboten und Verboten nicht im Widerspruch; denn sie entsprangen keinem religiösen, sondern einem gelehrten und eher weltlichen als theologischen Bedürfnis. Dies läßt sich zunächst an ihrem literarischen Charakter erkennen, ferner durch ihren höfischen Ursprung bestätigen und schließlich an ihrem Gehalte nachweisen. Handelt es sich doch im wesentlichen um bestellte Arbeit, die eher auf schmucke Verbrämung, lehrhafte Ergänzung und kompilatorische Bearbeitung ausging, als um treue Wiedergabe des Schrifttextes. Es ist anzunehmen, daß die Eroberung des heiligen Landes hierzu die stärkste Anregung gab; denn die geschichtlichen, epischen und kriegerischen Abschnitte des Alten Testaments, wie die Bücher der Könige, der Richter und der Makkabäer (s. o. S. 46), wurden noch im 12. Jahrhundert vorzugsweise in französische Prosa übertragen, die letzteren im aktuellsten epischen Stile der Chansons de geste poetisch umgearbeitet. Keineswegs bedeuteten diese Leistungen gelehrter Kleriker eine Vulgarisierung der heiligen Schrift. Die Travestien der Genesis von Hermann von Valenciennes (s. o. S. 24) und Evrart (um 1200) sind rein literarische und willkürliche Umdichtungen biblischer Motive, wie sie einem poesiegewohnten höfischen Publikum mundeten; sie sind für die poetische Wiedergabe des Pentateuchs ebenso charakteristisch, wie für die exegetischen Ergänzungen die für



92. Seite aus dem biblischen Epos Judas Macchabaeus, franz. Handschrift des 14. Jahrh. Berlin, Staatsbibliothek.

die Gräfin Marie von Champagne gedichtete Paraphrase des 44. Psalms. Indessen scheinen die erhaltenen, aus England stammenden wörtlichen Prosaübersetzungen der Psalmen in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts lediglich der Unterweisung noch nicht lateinfester Kleriker gedient zu haben. Das tiefe Bildungsniveau des anglonormannischen Klerus ist ja auch von anderer Seite (s. u.) für diese Zeit dokumentiert.

In der vulgären Wiedergabe der Evangelien herrschte größere Zurückhaltung. Indessen reizten die Apokryphen mit ihrem reichen legendarischen Gehalt zur poetischen Gestaltung und Ergänzung, während die französische Apokalypse des 13. Jahrhunderts im wesentlichen als Paradigma für einen begabten Miniaturisten diente. Der reiche Bilderschmuck der vulgären Bibeltexte bestätigt ihren höfischen Ursprung und ihren weltlichen Zweck. Die unterhaltende Form, in welcher gegen Ende des 12. Jahrhunderts in England die hl. Schrift in ihrer Gesamtheit auszugsweise umgedichtet wurde, verbindet sie mit den Reimchroniken und den Romanen, welche historisches Wissen und Kenntnisse von Wunderdingen vermittelten. Wenn Dante im 10. Kapitel seines Buches über die Vulgärsprache die ,,Arturi regis ambages pulcherrimae" zusammen mit der ,,Biblia cum Trojanorum Romanorumque gestibus compilata" als Meisterwerke der französischen Prosa rühmend erwähnt, so hat er mit wunderbarem kritischen Scharfsinn die Verwandtschaft der Werke und des Stiles gekennzeichnet. Der Dichter denkt wohl an Guiarts von Moulins Bible historial (1291—94), die in abgekürzter und gefälliger Form die Historia Scholastica des Petrus Comestor von Troyes († 1178) wiedergibt. Diese Verknüpfung der heiligen mit der profanen Geschichte im weitverbreiteten Hauptwerke des ,,bücherverschlingenden" Magister Historiarum bezeichnet in anschaulicher Weise die maßgebende Richtung der biblischen Interessen der gebildeten Laien, für welche solche Bearbeitungen gelehrt-literarischen Stiles unternommen wurden.

Sie setzten sich lateinisch in der Bible moralisée, französisch in der Bible abregée als Prunkwerke von geringem literarischen Werte fort, während in Italien die Biblia Volgare des 14. Jahrhunderts einen vereinzelten Versuch der Schriftübertragung darstellt, und Spanien, von einigen Auszügen abgesehen, erst durch Rabbi Moses Arragel von Guadalajara zwischen 1422 und 1433 eine vollständige vulgäre Bibel, die sogen. Biblia de Alba, erhielt. Indessen besitzt Spanien in den Diez Mandamientos aus der Mitte des 13. Jahrhunderts die älteste theologisch lehrhafte Schrift in der Form einer erläuterten Anleitung für die Beichte. Im 14. Jahrhundert hat dann Pedro de Veragüe in ,,La doctrina de la discrición" eine praktische Einführung in die christlichen Heilslehren gereimt. Etwas älter und in vieler Hinsicht interessant ist das bedeutendste Denkmal der hispano-arabischen Dichtung, das ,,Poema de Yuçuf", in welchem die Geschichte Josephs nach der Fassung des Korans (12. Sure) in spanischen Versen umgedichtet erscheint. In Frankreich folgten erst im 14. Jahrhundert verschiedene Schriften theologischen oder liturgischen In-



93. Ahasvers Gastmahl, aus der span. Biblia de Alba. 15. Jahrh. Madrid.
(Photo Moreno.)

halts, wie das Rational de divins offices oder das Livre des Voies de Dieu, die im Zusammenhang mit der vulgären asketischen Literatur stehen. In der gleichen Sprache wurden Augustins Civitas Dei, die Legenda Aurea und zahlreiche Werke kirchlichen und theologischen Charakters übertragen. König Karl V. gab hierzu die Anregung und die Mittel.

Literaturnachweise: Vgl. den Artikel Romanische Bibelübersetzungen in Haucks Reallexikon der protestantischen Theologie; ferner M. Besson, L'église et la Bible, Genève 1927.

Unter den Herrschern und Edelleuten, die sich einige Freiheit der Meinung und des Wortes leisten konnten, hat es viele gegeben, welche theologische Diskussionen liebten. In zahlreichen Lebensbeschreibungen französischer Fürsten huldigen die Biographen ihrem Scharfsinn in der Schriftauslegung und dem fast sportlichen Eifer, mit denen sie gelehrte Kleriker und Theologen in Verlegenheit zu setzen wagten. Wendungen dieser Art sind allmählich zum Gemeinplatz der mittelalterlichen Herrscherbiographie geworden, so daß wir selten vom Inhalt solcher Kontroversen erfahren. Der Münchener Codex Aureus rühmt die Weisheit Kaiser Karls des Kahlen, eine englische Handschrift des 13. Jahrhunderts stellt Heinrich II. mit Thomas Becket diskutierend dar (s. o. Abb. 51), Alfons X. von Spanien lebt als Gelehrter in der Erinnerung seines Volkes fort, Ludwig IX. von Frankreich als Heiliger und Robert von Neapel nach Dantes Urteil (Par. VIII, 147) als „re da sermone". Der Eifer theologischer Gespräche setzte sich an Frankreichs Höfen bis in die vorgerückte Neuzeit ununterbrochen fort und förderte eine Literatur zu Tage, die im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation auch außerhalb adliger Kreise zu Geltung und Einfluß gelangte.



94. Ein Wunder Ludwigs des Heiligen, aus Guillaume de Saint-Pathus, Vie de Saint Louis, 14. Jahrh., aus einer Hs. der Bibl. Nationale, Paris.
(Nach Martin, La Miniature franç.)

Im Mittelalter ermöglichte die Festigkeit des Glaubens das geistige Spiel religiöser Kontroversen ohne Gefahr der

Blasphemie. Ein Dilettant theologischer Dialektik war der kluge und fromme Joinville (s. u. S. 157), der als Begleiter seines Königs Ludwig IX. dessen Neigungen für geistliche Diskussionen und für häusliche Apologetik in etwas freierem Geiste und mit kühnerer Neugier teilte. In diesem Sinne und wohl auch zur Selbstbezähmung diktierte er während seines Zwangsaufenthalts in Acre im Winter 1250/1251 einen theologisch-moralischen Kommentar zum Credo, ein auf diesem Gebiet einzigartiges Dokument der Gesinnung und des Stiles eines vornehmen Laien.

Lyrische Paraphrasen der Psalmen und liturgischer Texte gibt es überall in Fülle. Hervorzuheben die einst Dante zugeschriebenen Sette salmi penitenziali und sein Pater noster, Göttl. Komödie, Purg. 11, v. 1ff.

b) Politische und Weltgeschichte. Die Auswahl der Bibelstoffe und ihre Darstellung in Vers und Prosa ergaben sich, wie man sah, hauptsächlich aus dem Interesse an epischen Stoffen und geschichtlichen Realien. In den universal- und nationalhistorisch angelegten Weltchroniken und in ihren zahlreichen Auszügen pflegt die Schilderung der Weltereignisse bei Adam und Eva und bei der mythischen Vorgeschichte des Altertums zu beginnen. Diesem universalgeschichtlichen Empfinden und Interesse entsprangen, wie schon dargelegt wurde (s. o. S. 79ff.), auch die Reimchroniken, das literarische und höfische Epos und die chronistisch angelegten Romane (s. o. S. 114), während die Chansons de Geste die poetische Geschichte der Nation und die phantastische Illustration ihrer einzelnen Episoden darstellen. Als eine realere Auffassung des Weltgeschehens eine sachlichere, nüchterne, gelehrte Form des historischen Berichts nahe legte, wirkte die Dichtung sowohl in der Verbrämung des Stoffes, wie in der Prägung der Stile so lange fort, bis die antikisierende Rhetorik als Moment der literarischen Gestaltung an ihre Stelle trat. Die Historiographie ist im Mittelalter eine im wesentlichen literarische Erscheinung mit überwiegend lehrhaftem Charakter. Nicht die größere Zuverlässigkeit des Berichts, sondern die Betonung dieses zweckhaften Sinnes unterscheidet sie — bei der Verwandtschaft der Darstellungsformen — vom zeitgenössischen Epos. Aus der Fülle der chronistisch angelegten Werke, welche gelehrt überlieferte und legendarisch ergänzte historische Fakten und Realien bieten, ragen diejenigen hervor, die aus dem unmittelbaren Erlebnis hervorgingen und infolgedessen publizistischen Charakter annahmen und dem Ausdruck eines besonderen geschichtlichen Empfindens dienten. Auf diesem Gebiete des mittelalterlichen Schrifttums treten die nationalen Eigenarten jeweils deutlich hervor. Diese Unterschiede bestehen bereits in der lateinischen Historiographie des Mittelalters, die zwar von der gemeinsamen Auffassung des geschichtlichen Geschehens als Verwirklichung der göttlichen Vorsehung zu einer literarischen und gedanklichen Einheit verschmolzen wird, aber nicht weniger als die vulgäre einen bald anekdotischen oder realistischen, bald gelehrten oder publizistischen, bald biographischen oder annalistischen Charakter annimmt.

Die französischen Geschichtswerke dieser Epoche bilden einen Abschnitt der nationalen Historiographie, die in einer Kontinuität von anderthalb Jahrtausenden sich zu einer großartigen Autobiographie des französischen Volkes entwickelt. Die spanischen historischen Schriften erwuchsen aus den Erfolgen der Maurenkriege und aus dem Lehrbetriebe am Hofe von Kastilien als Denkmäler nationaler Schicksale, königlichen Ruhmes und gelehrten Eifers. In Italien entsteht die vulgäre Geschichtschreibung zunächst in Florenz, als Ausdruck kommunaler Unabhängigkeit und in freier Anpassung an das Vorbild der Historiker des republikanischen Rom. Gegenüber diesen welthistorisch bedeutsamen Denkmälern führender Kulturvölker treten die lokalen und nationalen Chroniken der Katalanen und Portugiesen etwas

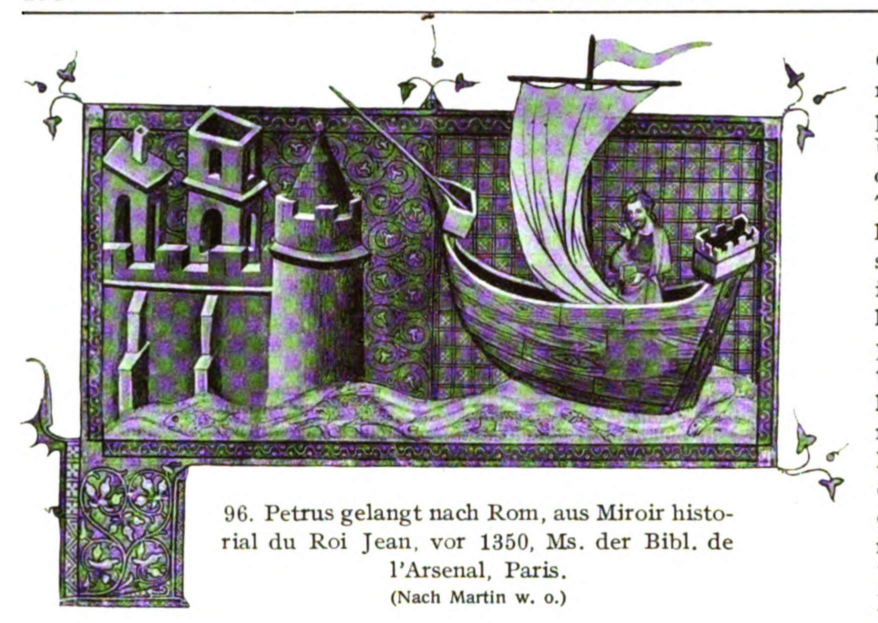


zurück, ungeachtet ihres literarischen und symptomatischen Wertes im politischen und kulturellen Wettbewerb der Nationen. Der Reichtum der annalistischen Literatur in Südfrankreich vermag den Historiker über die Ereignisse und Institutionen in den occitanischen Fürstentümern, Provinzen und Städten zuverlässig zu unterrichten, während die literarisch interessanteren Denkmäler der älteren provenzalischen Geschichtschreibung uns nur noch durch spärliche Hinweise und Überbleibsel oder durch spätere Umarbeitungen bekannt sind. Das geistige Band, das die gesamte Historiographie des Mittelalters in ihren pragmatischen, lehrhaften und poetischen Erscheinungen verbindet, ist im allgemeinen, offenbaren oder latenten Bewußtsein zu suchen, daß jede Schilderung geschichtlicher Ereignisse nur ein Ausschnitt aus der Universalgeschichte ist. Aus diesem Empfinden heraus verknüpfen die Historiker die Geschichte eines jeden Volkes mit der biblischen und römischen, die der christlichen Weltherrschaft vorangingen. Die vulgäre Historiographie verallgemeinerte sich erst unter dem Eindruck der Kreuzzugsbewegung, die mit ihren Ergebnissen die Idee der Gemeinsamkeit menschlicher Schicksale vor Gott verwirklichte. Sie vermag dieses Bewußtsein zu veranschaulichen und in ihrer Fortentwicklung die zunehmende Verweltlichung und Zersplitterung dieser idealen Einheit, die Auflösung der mittelalterlichen Welt und die neuen Auffassungen und Deutungen politischer Schicksale zu offenbaren. Aus der unübersehbaren Fülle der Denkmäler, in denen sich die Ereignisse und die Meinungen widerspiegeln, können in diesem Zusammenhange nur die bedeutenderen Berücksichtigung finden, insofern sie zugleich als historisches Dokument und als literarisches Monument bewertet werden können.



95. Seite aus der Bible historial von Papeleu, 1317. Paris, Bibl. Nat.
(Nach Martin, La Miniature franç.)

Die vulgäre französische Geschichtschreibung ist zunächst, wie schon ausführlicher dargelegt wurde (s. o. S. 96ff.), ein höfisches Produkt in der Zwitterform der gereimten Chronik. Sie ist die literarische Folge der normannischen Eroberungen, deren Ruhm sie verewigen will, und deren universalgeschichtliche Bedeutung sie verkündet. Eine Anzahl kleinerer Reimchroniken dynastischen und geistlichen Charakters, wie Jordan Fantosmes Guerre d'Ecosse (1173/74) und Guillaumes de Saint-Pair's Roman du Mont Saint-Michel (um 1170), zeigen ferner, daß der geschichtliche Sinn des Normannenvolkes aus dem Tatendrang und den Erlebnissen seiner Führer hervorging und im Bewußtsein ihrer Leistungen zur Reife gelangte. Aus diesem Gefühle und aus dieser literarischen Übung erwuchs die bedeutende Histoire de Guillaume le Mareschal, eine nach dem Tode des Helden (1219) von seinem Sohne bestellte Biographie, die in sauberen französischen Kurzversen und mit dokumentarischer Treue das bewegte Leben, die Kriegstaten und Abenteuer dieses anglo-normannischen Edelmannes wiedergibt. Seine dichterische Gestaltung in einem



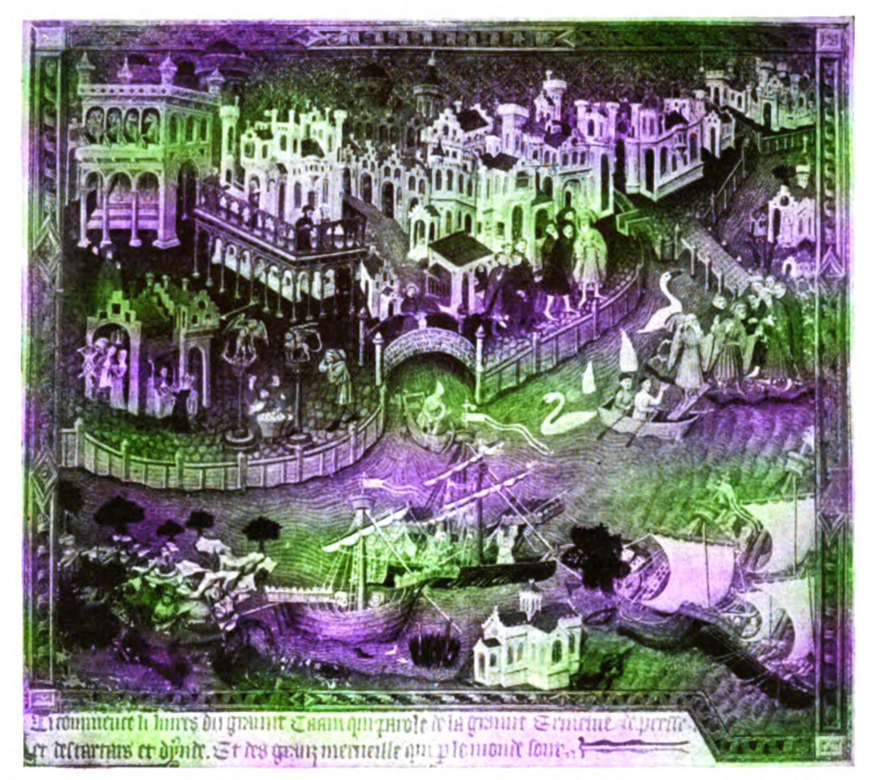
96. Petrus gelangt nach Rom, aus Miroir historial du Roi Jean, vor 1350, Ms. der Bibl. de l'Arsenal, Paris.
(Nach Martin w. o.)

Geschichtswerke erscheint nicht widersinnig, weil die politischen Ereignisse nur die Umrahmung für die Schilderung von Waffentaten und Turniere bilden. Diese Überlieferung gereimter Historie setzte sich epigonenhaft bis ins 14. Jahrhundert fort, hauptsächlich in den Kompilationen der Welt- und Nationalgeschichte, die eher lehrhaften als aktuellen Charakter annahmen. Die festländischen Reimchroniken entstanden nicht im Gefolge einer einheitlichen historischen und literarischen Überlieferung, sondern aus Liebhabereien und Zufällen, die um so deutlicher erkennbar sind, da ein entschiedenerer Wirklichkeitssinn und eine zähere Lehrgewohnheit die prosaische Darstellung geschichtlicher Ereignisse in den Vordergrund rückten. Abgesehen von unbedeutenden Übersetzungen lateinischer Texte, steht die umfangreiche Chronique rimée des Philippe Mousket aus Tournai als geschichtliches Lehrwerk vereinzelt da, bietet aber die Nationalgeschichte Frankreichs von ihren mythischen Anfängen bis gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts in ihrer Gesamtentwicklung, mit den legendarischen und epischen Ergänzungen ihrer lateinischen Vorlagen und nach den Interessen und dem Geschmacke ihrer Entstehungszeit. Als Geschichtsquelle unbedeutender, literarisch interessanter und typisch für den französischen Sinn für historische Anekdoten sind die unterhaltenden und etwas jüngeren Récits d'un ménestrel de Reims in Prosa, die in der Geschichtschreibung des 13. Jahrhunderts ungefähr die Stellung einnehmen, wie etwa im Zeitalter Ludwigs XIV die Historiettes von Tallemant des Réaux.

Ein gewichtiges Werk, das den Übergang von der normannischen Reimchronik zur französischen Geschichtschreibung stofflich und stilistisch kennzeichnet, ist die Histoire de la guerre sainte des normannischen Dichters Ambroise, der in den letzten Jahren des Jahrhunderts aus den Ereignissen des dritten Kreuzzuges die erste französische Darstellung erlebter Geschichte schuf. Dieser zuverlässige und realistische Bericht vermag auch den Unterschied zu vergegenwärtigen, der zwischen Kreuzzugsepik (s. o. S. 71) und pragmatischer Geschichte des Mittelalters besteht. Diese bringt, trotz der metrischen Form, das politische und das Standesbewußtsein der Führer zum Ausdruck, während die poetische Geschichte der Kreuzzüge sich an eine Volksgesamtheit wendet und alle Leidenschaften, Triebe und Phantasien in einem wirren Gemisch von Poesie und Wirklichkeit, Naivität und Roheit, Begeisterung und Starrheit offenbart.

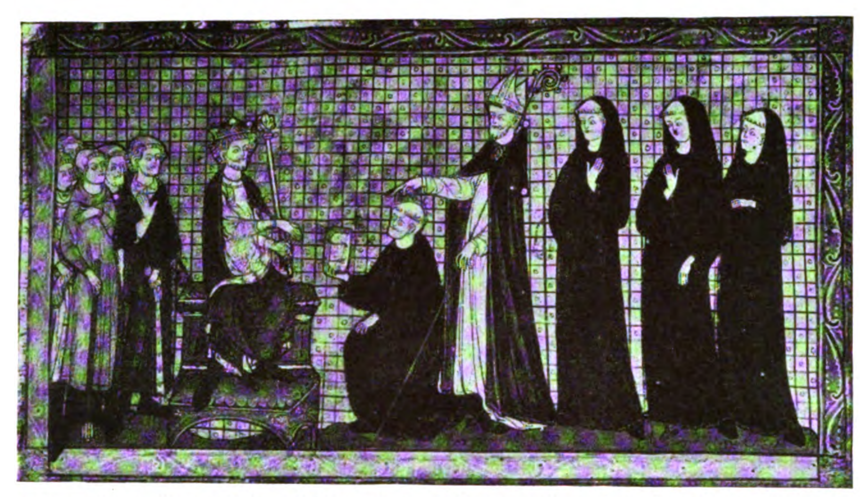
Der Widerhall der Kreuzzugsbegeisterung in Frankreich ist am wenigsten in diesen späten Mischformen von Poesie und Geschichte erkennbar. Aus dieser Massenerhebung suggestionierter Menschen, die den harten und armseligen Alltag mit einem gottgefälligen und gewinnbringenden Abenteuerleben vertauschten, ging Tatendrang und Poesie hervor. Die epische und pseudohistorische Dichtung hat hier ihre Wurzeln und fand hier ihre Beseelung. Die ferne und unmittelbare nationale Vergangenheit ist sowohl bei den Gelehrten als bei den Dichtern sagenhaft und phantastisch. Während bei den ersten die Darstellung historischer Fakten fromm und erbaulich ist, ist sie bei den anderen abenteuerlich und heroisch. Mit der allmählichen Verweltlichung der Kreuzzugsunternehmen verdichtete sich ihre Darstellung zu einem Tatsachenbericht. Das historische Empfinden hatte sich gewandelt, und sein Ausdruck erhielt einen zweckhaften Sinn. Dies geht bereits aus der auffallenden Tatsache hervor, daß die Teilnehmer

am vierten Kreuzzug die Berichterstattung seiner Ereignisse nicht mehr den Klerikern und den Joungleurs überließen, die ihnen scharenweise gefolgt waren, sondern selbst übernahmen. Daraus entstand ein neuer Stil der Geschichtschreibung, der aus den Erlebnissen, Stimmungen und Absichten seiner Schöpfer das Gepräge der Originalität empfing und weder im lehrhaften stecken blieb, noch zu wirrer Phantastik verleitet wurde.



97. Ansicht von Venedig nach der franz. Handschrift von Marco Polos Livre des Merveilles, 14. Jahrh., Bodl. Library, Oxford.
(Nach Marco Polo, Il Milione ed. L. Foscolo Benedetto.)

Diese Wandlung läßt sich aus den seltsamen Ereignissen des vierten Kreuzzuges erklären; denn dieses Unternehmen wurde nicht mehr in einem Konzil, sondern während eines Turniers im November 1199 beschlossen. Es wurde aus Mangel an Geld und Beteiligung von seinem frommen Ziele abgelenkt, so daß die französischen Ritter genötigt waren, mit den venezianischen Kaufleuten einen Vertrag abzuschließen, der sie verpflichtete die christliche Stadt Zara zu erobern und sich in dynastische Streitigkeiten des byzantinischen Hofes einzumischen. Jerusalem und die frommen Ziele wurden vergessen, Byzanz erobert, geplündert und seiner angestammten Herrscher beraubt. Ein französischer Ritter bestieg ihren Thron, und seine Gefährten teilten das Reich nach dem Feudalsystem auf und ließen sich als Herrscher auf dem griechischen Festlande und auf den Inseln nieder. Der Ausgang des Kreuzzuges rief Empörung und Neid hervor. Sein Führer Jofroi de Villehardouin, Marschall von Champagne († 1213), trat mit einem Geschichtswerk „La Conqueste de Constantinople" vor die Öffentlichkeit, um den Gang der Ereignisse zu seiner Rechtfertigung zu schildern. Die vulgäre französische Historiographie in Prosa beginnt hier mit einem Memoirenwerk von publizistischer Tendenz, die, trotz der militärischen und aristokratischen Steifheit des Stiles und trotz der seltenen Sachlichkeit des Berichts, überall die Parteinahme und die echte Überzeugung des großen Führers erkennen läßt. Die subalternen Ritter und die Kommißsoldaten, die die Hauptlast des Unternehmens tragen mußten und durch die Schicksale des Kreuzzuges um ihr Heil und um ihren Gewinn gekommen waren, fanden einen ungelenken, aber drastischen Wortführer in Robert de Clari, der sich nicht, wie Villehardouin, mit dem Walten der göttlichen Vorsehung zufrieden gab und seine Estoire de chiaus qui conquisent



98. Primat überreicht Philipp dem Kühnen seine Grandes Chroniques de France. Franz. Handschrift, 2. Hälfte des 13. Jahrh. Bibl. St. Geneviève, Paris. (Nach Couderc, Enluminures des Mss. du M. A.)

Constantinoble als Protestschrift redigierte.

Genau wie im französierten England folgte der Eroberung des byzantinischen Reiches eine emsige historische Tätigkeit, die wiederum den Ausdruck einer idealen Besitzergreifung des Landes war. Kaiser Balduin beschäftigte einen Stab von Gelehrten, denen er die Übersetzung lateinischer Chroniken ins Französische übertrug. Henri de Valenciennes verherrlichte in Alexandrinern, deren Prosaauflösung uns allein erhalten blieb, den zweiten lateinischen Kaiser von Byzanz und seinen Krieg gegen die benachbarten Bulgaren (1207—1216). Griechenland, Syrien, Armenien, Zypern erhielten ihre französischen Lokalhistoriker, deren Werke die stattlichen Folianten der Sammlungen französischer Geschichtsquellen füllen. Die literarisch interessanteste und zugänglichste aller dieser Schriften ist die Estoire von Philippe de Novare, einem Italiener, der in Zypern Franzose wurde und als Lyriker, Rechtsgelehrter und Historiker seine Adoptivsprache meisterte. Er folgte der noch jungen Tradition der französischen Memorialistik und verfaßte die erste französische Autobiographie geschichtlichen Gepräges. Diese anspruchloseren Formen des historischen Bericht gestatten ihm, eine lebendige und leichte Art der Darstellung zu prägen, in welcher seine dichterischen Liebhabereien ebensosehr zum Ausdruck kamen, wie sein juristisches Wissen und seine kriegerische Begeisterung.

Literaturnachweise: Für die Reimchroniken: Texte: Fr. Michel, Chroniques anglo-normandes, Rouen 1826—1840, Bd. 1, franz. Chroniken in Auszügen. Gaimars Estoire des Englès, London 1888, (Rerum brit. Medii Aevi scriptores). Waces Roman de Brut (Geste des Bretons), hrsg. von Le Roux de Lincy, Rouen 1836, 2 Bde. Wace Normannenchronik (Geste des Normanz oder Roman de Rou) und ihre Fortsetzung bzw. Umdichtung von Benoît de Sainte-More (s. o. S. 96ff.), hrsg. v. H. Andresen, Heilbronn 1877—1879, 2 Bde. bzw. Fr. Michel, Chronique des Ducs de Normandie par Benoît, Collect. d. docum. inéd. sur l'hist. de France, Paris 1836—1844, 3 Bde. Ausführliche Würdigung dieser Chroniken im 21. bzw. 23. Bande der Hist. littér. de la France. — Für ältere Ausgaben und Geschichtsquellen vgl. G. Monod, Bibliographie de l'hist. de France, Paris 1888. — Die Denkmäler der Kreuzzugsgeschichte im Recueil des Histor. des Croisades und in den Publications de la Soc. de l'hist. de France. Einzelausgaben: Villehardouin (wie in den Handschriften zusammen mit Henri de Valenciennes), hrsg. von Natalis de Wailly, Paris 1882; Robert de Clari und Philippe de Novare in den Class. Franç. du M. A., 1924 bzw. 1913.

Das Mutterland stand in seiner literarischen Betätigung den Gebieten seiner politischen Expansion nicht nach. Der Verlauf der Kreuzzüge hatte neben dem realen Sinn für die Dinge der Welt auch das nationale Fühlen der Franzosen angeregt. Aus diesen Impulsen des Erfolges und des Gefühls entwickelte sich die gelehrte Neugier für ihre eigene Geschichte, aus welcher erst zaghaft und bescheiden (1225) die Chronique saintongeaise, dann aber verschiedene Kompilationen der römischen, nationalen und provinziellen Geschichte und schließlich, gegen Ende des Jahrhunderts, die Grandes Chroniques de Saint Denis mit fast ausschließlicher Verwertung lateinischer Quellen erwuchsen. Im 14. Jahrhundert setzte sich diese Tätigkeit exzerpierender und meist in höfischen Diensten stehender Gelehrten geist- und interesselos fort. Aus dieser Zeit stammen die Grandes Chroniques de France und

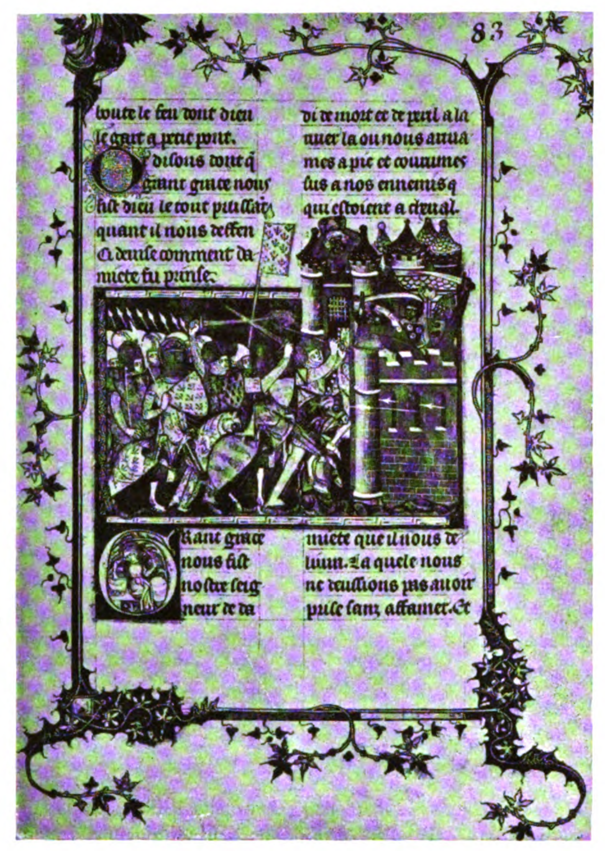
die in reich geschmückten Rollen und in Prunkhandschriften zusammengefaßten „Livres, Miroirs, Trésors und Fleurs des Histoires", die das Bindeglied zwischen der älteren französischen Historiographie und der rhetorischen des 15. Jahrhunderts bilden. Sie erfuhr am Hofe Burgundens eine besondere Pflege. Aus dem neuen Versuch, der Geschichtschreibung höfische und literarische Würde zu verleihen, entstanden die Chroniken von Jean le Bel, Georges Chastelain und Jean Molinet, die weitverbreiteten „Fleurs des Histoires" von Jean Mansel u. a. m., die den Bericht mit bombastischer Rhetorik, mit latinisierenden Wendungen und allegorischem Schmucke beladen, um die seelenlose Darstellung der Fakten mit sprachlichem Pomp zu beleben.



99. Seite aus J. Miélots „Romuleon", franz. Handschr. des 15. Jahrh. Biblioteca Laurenziana, Florenz.

Dieses zunehmende Anschwellen chronistischer Berichte in französischer Prosa verdrängte nur langsam die gereimte Darstellung der nationalen Geschichte. Die von Guillaume Guiart bis 1304 durchgeführte Branche des roiaus lignages, und Geoffroy von Paris Chronik der Jahre 1300 bis 1316 büßen durch die poetische Form an Sachlichkeit und Ausführlichkeit nichts ein, geben aber der regen Teilnahme der Verfasser und ihrem Bestreben nach Veredlung des Berichts überzeugenden, wenn auch nicht künstlerisch ausgeglichenen Ausdruck. Die Meisterwerke der französischen Historiographie des Mittelalters liegen aber nicht in der Entwicklungslinie der gelehrten und gereimten Chronistik, sondern in den Schriften memoralistischen Charakters, in denen sich, wie schon bei Villehardouin, eine Persönlichkeit, das unmittelbare geschichtliche Erleben und eine besondere Deutung des historischen Geschehens kundtun.

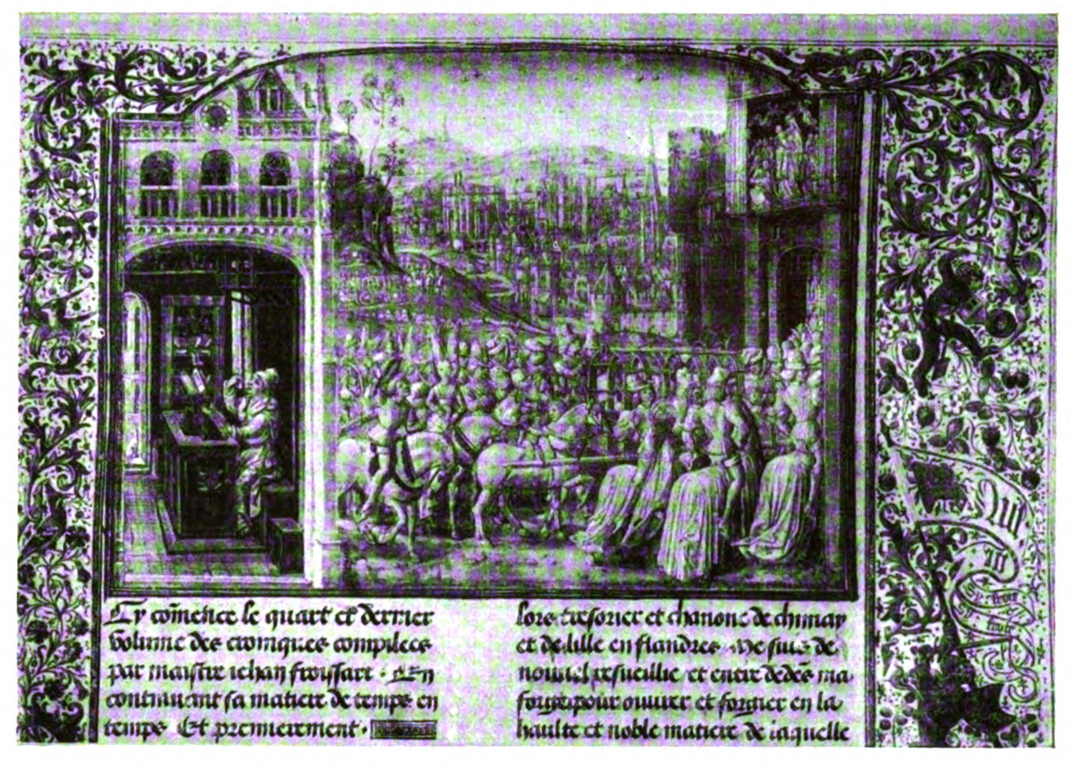
Unter den zahlreichen Schriften, die das Leben Ludwig des Heiligen schildern, ragt Joinvilles Livre des saintes paroles et des bons faits de notre saint roi Louis, trotz seines unorganischen und unvollständigen Berichts als historisches und literarisches Denkmal hervor. Der im Alter von 92 Jahren 1317 gestorbene Mitkämpfer und Berater dreier Könige widmete seinem Herrscher und Freunde eine Biographie, die als Werk der Frömmigkeit, als Denkmal der Freundschaft und als Ausdruck der Verehrung in seiner naiven Treue und edlen Schlichtheit uns die höfische Welt des 13. Jahrhunderts erschließt. Aus dem bunten, spannenden Gewirr der Berichte, aus Aphorismen und Anekdoten, aus dem bewegten Hintergrund kriegerischer Unternehmungen, aus den heimatlichen und orientalischen Szenerien heben sich die Umrisse zweier wesensverschiedener, mächtig eigenwilliger Gestalten, zwei Physiognomien mittelalterlicher Großen hervor, die trotz der Lebenswahrheit ihrer Züge wie aus einer Märchenwelt entstanden zu sein scheinen. Joinvilles Berichtprosa ist weder eine chronistische noch eine literarische, sondern der Stil der Konversation und eines Gelegenheitswerkes, das aus frischen Erinnerungen und nicht aus gelehrten Quellen entstand. Aus seinen Blättern geht die tiefe Paradoxie der mittelalterlichen Welt eindrucksvoll hervor, wenn wir in den Schicksalen des



100. Einnahme von Damiette aus Joinville, Hist. de Saint Louis, franz. Hs. der Bibl. Nat., Paris. (Nach Martin, La Min. franç.)

Königs und seines Biographen die Phantastik des Geistes und die Realistik des Lebens der Menschen jener Zeit erspähen. Diese Welt entfaltet sich vor uns in ihrer ganzen Ausdehnung, Buntheit und Bewegtheit in den Chroniques Jean Froissarts (s. o. S. 120), eines Bürgersohnes von Valenciennes (um 1337 bis kurz nach 1404), dem das dichterische Talent und unersättliche Neugier die Kreise der Herrscher und Vornehmen, die Schicksale der Völker, das intime Leben der Menschen aller Stände, das Wissen der Gelehrten und das Treiben der Weltkinder erschlossen. Sein großartiges, aber nicht immer zuverlässiges Werk knüpft an Jean Le Bels bedeutende Chronik an und entwirft ein farbenprächtiges und bewegtes Gemälde der Ereignisse seiner Zeit. Froissarts Chronik ist keine Geschichte Frankreichs, sondern die Wiedergabe von dem, was der vielgereiste Dichter und Historiker in Flandern, England, Schottland, in Süd- und Nordfrankreich, in Italien gesehen, gehört und gelesen hat. Froissart ist ein Journalist der zeitgenössischen Geschichte, ein sich schonender Schlachtenbummler, ein eifriger Anekdotenjäger, frei von Gesinnungs- oder Prinzipienstarre, aber mit einem bürgerlichen Ideal von Wohlleben und Glanz behaftet, das ihn überall hinzog, wo es sich köstlich leben ließ und wo für Unterhaltung gesorgt war. Er vergöttert die Mächtigen, schont die Bürger und haßt die kleinen Leute, die in seiner Zeit den einen wie den anderen so viel zu schaffen gaben. Es ist der Standpunkt eines Heimatlosen und Emporkömmlings, der die Neigungen des profitgierigen Bürgertums mit denen eines dekadenten Adels vereinigte. Sein reiches dichterisches und geschichtliches Lebenswerk kennzeichnet die Verschiebung des Schwerpunkts französischer Kultur nach den flandrischen und burgundischen Provinzen und Fürstentümern zu, in denen Geschichtschreibung und Literatur wieder zu Glanz und Geltung gelangten. Die repräsentativste Gestalt dieses Geistes und dieser Macht ist im folgenden Jahrhundert der 1446 in Ypern geborene Abenteurer und Diplomat großen Stiles Philippe de Commines, der in der Skrupellosigkeit seines Lebens und seiner Mémoires einen neuen Typus von Mensch, Politiker und Schriftsteller darstellt und sich dadurch als Praktiker, Berichterstatter und Theoretiker der Geschichte von den Gewohnheiten und Überlieferungen seiner Vorläufer entfernt. Er ist der Zeit und dem Geiste nach ein Zeitgenosse Machiavells.

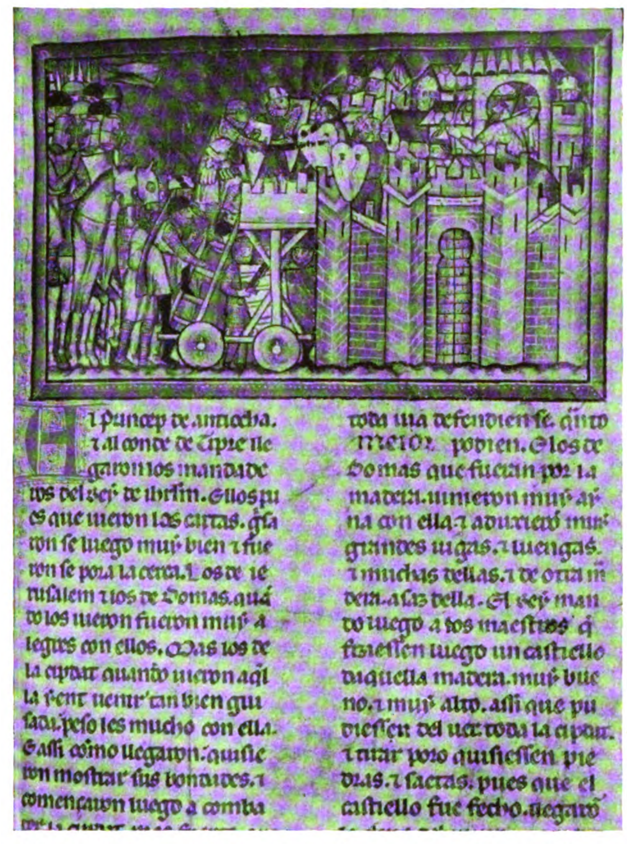
Literaturnachweise: Die kleine Auslese der hier erwähnten Geschichtswerke kann ergänzt werden mit A. Molinier, Les Sources de l'hist. de France, Paris 1901ff., Bd. IV und V. Neuere Textausgaben von Joinville, hrsg. von Natalis de Wailly, Paris 1884; von Froissart, hrsg. von S. Luce und G. Raynaud, 1869 u. ff.; von Commines in der Sammlung der Classiques de l'hist. de France, Paris 1925 u. ff.



101. Jean Froissarts Chronik, Handschr. des 15. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek zu Breslau (nach der Facsimile-Ausgabe).

Im Einklang mit seinen politischen Schicksalen und seiner unstäten politischen Struktur hat Spanien seiner historischen Literatur eine ganz verschiedene Entwicklung vorgezeichnet. Eine bis ins frühe Mittelalter zurückgehende, mit der spätantiken verknüpften lateinischen Annalistik und eine ausgedehnte arabische Geschichtschreibung bilden die Grundlagen der großangelegten Landeschroniken, die um 1270 den Ausgangspunkt einer nationalspanischen Historiographie bezeichnen. Die von Alfons dem Weisen angeregte und bis weit in die Regierungszeit Sanchos IV. von Kastilien († 1295) fortgesetzte sogenannte Primera Crónica General ist, wie die großen und zeitgenössischen französischen Chroniken als Universalgeschichte angelegt, die allmählich in eine Landesgeschichte übergeht und in beiden Abschnitten durch Heranziehung antiker, mittelalterlicher und arabischer Quellen und durch Verwertung der epischen Literatur auf eine vollständige Darstellung historischer Kenntnisse und aller damals wissenswerten Fakten bedacht ist. In solcher Gestalt bildet diese erste spanische Chronik nur einen Aspekt des Sammeleifers und der gelehrten Interessen eines Königs, dem Wissen und Dichten über Handeln und Kämpfen gingen. Damit entsprach er wohl den geistigen Anlagen der Gebildeten seines Volkes; denn dieser kompilatorische und unpersönliche Stil wurde vorbildlich für die spanische Chronistik des 14. und 15. Jahrhunderts, die im wesentlichen aus diesem Monumentalwerke hervorgeht oder daran anknüpft.

Auch die in der Gelehrtenwerkstatt Sanchos IV. als Zusammenfassung der Kreuzzugsgeschichte entstandene Gran Conquista de Ultramar ist mit ähnlicher Technik als Zusammentragung von gelehrtem Wissen und epischen Legenden französischen Ursprungs entstanden, aber so stark von romantischem Ritterzauber durchsetzt, daß sie eine Zwischenstellung zwischen Roman und Historie einnimmt. Die weitere



102. Seite aus der Handschrift der Gran Conquista de Ultramar. Madrid, Nationalbibliothek (14. Jahrh.).

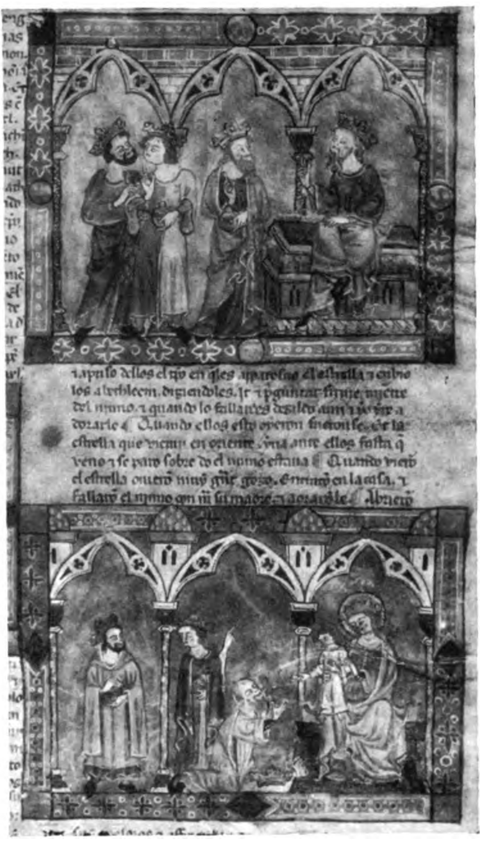
Entwicklung der spanischen Historiographie liefert im wesentlichen lokale, dynastische und nationale, biographische und annalistische Geschichtsquellen von hohem dokumentarischen Wert, aber von geringerer literarischer Bedeutung. Diese ausgedehnte und schwerfällige Chronistik erregt freilich ein starkes literarhistorisches Interesse, da nach den herrschenden Meinungen in ihren Denkmälern die Quellen der Romances zu suchen wären, die im 15. Jahrhundert den eigentlichsten Ausdruck des epischen und geschichtlichen Empfindens der Spanier darstellen.

Während diese spanischen Chroniken bis zu Diego Hurtado de Mendoza (16. Jahrh.) eine wenig abwechslungsreiche Folge von Denkmälern und Stilarten aufweisen, haben die Katalanen, neben einigen Geschichtswerken ähnlicher Art, eine originelle und literarisch bedeutende Schrift in Ramon Muntaners Crônica de Jaime I. hervorgebracht, die — autobiographisch angelegt — die bewegte Geschichte dieses glänzenden Herrschers und seiner Nachfolger bis 1327 und die eigenen Abenteuer des Verfassers im Türkenkriege anschaulich und lebhaft erzählt. Alle diese Vorbilder wirkten entscheidend bei der Prägung eines portugiesischen Geschichtsstiles mit, der in den Werken des Fernam Lopez erst im 15. Jahrhundert einsetzt, bald aber in die humanistische Kunstprosa hineinwächst, die im Zeitalter König Duartes des Beredten (1391—1438) die noch jungen mittelalterlichen Darstellungsformen abzulenken beginnt.

Literaturnachweise: Für die span. Chroniken vgl., neben den obengenannten Handbüchern, R. Ballester, Bibliografia de la hist. de España, Gerona 1921 und R. Foulché-Delbosc, Manuel de l'Hispanisant, bish. 2 Bde., New-York, 1920, 1926. Für die portug. Geschichtschreibung des Spätmittelalters vgl. Aubrey F. G. Bell, Portuguese Literature, Oxford 1922, § 3 (The Chroniclers). Für die katalanische Chronik vgl. das zit. Werk von Ballester. Über die arabischen Quellen der span. Gesch. vgl. F. Pons, Historiadores y geógrafos arábigo-españoles, Madrid 1898.

Die vulgäre italienische Geschichtschreibung entsteht um die Wende des 13. Jahrhunderts frei von mittelalterlichem Traditionalismus und noch unberührt von humanistischer Rhetorik und Kritik. Es gingen ihr unmittelbar einige Exzerpte aus der französischen Histoire ancienne jusqu'à César und die ebenfalls aus dem Französischen übersetzten Fatti di Cesare (s. o. S. 91) voraus. Ein paar stadtchronistische Aufzeichnungen vervollständigen dieses lebensarme Bild. Wie rasch das geschichtliche Empfinden in Florenz emporwuchs, zeigt die Entwicklung weniger Jahrzehnte. Sie setzt kurz nach der Stadtrevolution ein, die unter der Führung von Giano della Bella 1293 die politische Macht in die Hände des werktätigen Bürgertums brachte. Die Schilderung dieser Ereignisse erschien zunächst, ganz nach den all-

gemeinen Gewohnheiten, als Ergänzung der lateinischen Weltchronik des Martinus Polonus. Im Jahre von Dantes Verbannung — 1302 — begann Paolino di Piero seine schlichten, aber selbständigen stadtgeschichtlichen Annalen, denen, zwischen 1310 und 1312, die Cronica des florentinischen Vertrauensmannes und Dichters Dino Compagni als leidenschaftlich ermahnender Bericht der erlebten Parteikämpfe folgte. Der kernige, persönliche und anschauliche Stil dieser kurzen eindrucksvollen Erzählung ist so reif und geschmeidig, in seiner Sicherheit und Abtönung so einzigartig, daß — trotz aller gelehrten Nachweise — ein letzter Rest von Skepsis über seine Echtheit berechtigt erscheint. In diesen Jahren hatte Dante das schon unzeitgemäß gewordene universalhistorische Empfinden der mittelalterlichen Welt politisch und ethisch, poetisch und publizistisch erneuert. Seine leidenschaftlich gewaltsame und doch mystisch verklärte Verbindung der persönlichen Schicksale mit dem historischen Geschehen der Stadt-, Welt- und Heilsgeschichte, des menschlich Vergänglichen mit dem göttlich Ewigen, blieb aber Vision und Bekenntnis, Sehnsucht und Utopie. Der Pulsschlag des Lebens war mächtiger als der seiner gigantischen Persönlichkeit und Dichtung. Aber diese Gesinnung wirkte noch entscheidend mit, als Giovanni Villani († 1348) seine Istorie fiorentine für die Laien seiner Stadt im Rahmen der Weltgeschichte erscheinen ließ, als sei Florenz, „Roms Tochter und Geschöpf", der Mittelpunkt der Welt und der Schwerpunkt ihrer Geschichte geworden.



103. Episoden aus der Historia de Alfonso el Sabio, 5ª parte, fol. 178, 14. Jahrh., Nationalbibl. Madrid. (Photo Moreno.)

Literaturnachweise: Vgl. die gen. Darstellungen der ital. Literaturgeschichte von Gaspary (I. Band) und Volpe, Il Trecento. Textausgaben zur ital. Historiographie des MA im Neudruck der Rerum italicarum scriptores von L. A. Muratori. Für die Cronica des G. Villani vgl. die Ausgabe von Mautier, 4 Bde., Firenze 1844ff. Dazu der nützliche, aber nicht einwandfreie Überblick von Ernst Mehl, Die Weltanschauung des G. V., Leipzig 1927. Für die Entwicklung der ital. Historiographie vgl. E. Fueter, Gesch. d. neueren Hist. München 1911 u. Benedetto Croce, La Storiografia, 2. Aufl., Bari 1920.

c) Naturgeschichte. Das mittelalterliche Geistesleben ist von der Idee der göttlichen Offenbarung und vom Glauben an die Allgegenwart des Wunders beherrscht. Infolgedessen geht die wissenschaftliche Betätigung nur auf Deuten und Berichten, niemals auf kritisches Sichten und Suchen hinaus. Sie kennt keine Gesetze, sondern gewohnheitsmäßige Ordnungen, die stets von der Einwirkung magischer Kräfte durchbrochen werden können. Deshalb erstrebt sie im wesentlichen die Zusammentragung von gelehrtem und nützlichem Wissen, dessen Gesamtheit ein Abbild des begrenzten, von Gott geschaffenen, geordneten und offenbarten Kosmos liefert. Alles was Zufall, Wissensdrang, Erfahrung, Beobachtung, Aberglaube und Phantasie an den Tag fördern, geht sachlich und dialektisch in diese abgezirkelte gelehrte Sphäre

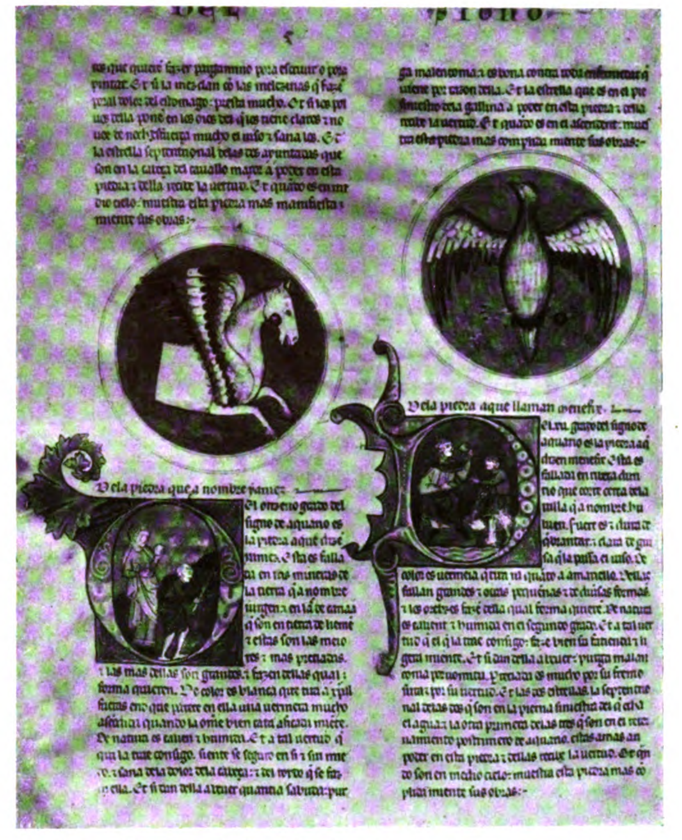


104. Tierbuch der R. Bibl. Casanatense, Rom, 14. Jahrh.
(Nach P. Toesca, Pittura e miniatura nella Lombardia.)

ein. Eine Wissenschaft in griechischem oder in modernem Sinne existiert im Mittelalter nicht; denn sie erschließt kein Geheimnis und sucht keine neuen Erkenntnisse, sondern befriedigt die Wundersucht und die gelehrte Neugier. Die Naturgeschichte ist die erweiterte, deskriptiv ins einzelne gehende Schöpfungsgeschichte. Deshalb sind ihr Ziel erbauliche Erhebung und moralische Ermahnung. Ihre Quellen sind die offenbarten Bücher, die Schriften ihrer Ausleger und das gelehrte Vermächtnis des Altertums, das sich mehr oder weniger gewaltsam diesem Ziele und diesem Fassungsvermögen anpassen ließ. Die Folgen dieser geistigen Anlagen und Voraussetzungen sind einleuchtend: nur in Büchern, und nie im Schöpfungswerke selbst sind seine Wunder und seine Wirklichkeit erkennbar und lernbar. Und da bei dieser Gesinnung Kenntnisse und Erkenntnisse an sich gehalt- und bedeutungslos sind, muß eine moralische Deutung ihnen einen inneren Wert oder einen zweckhaften Sinn verleihen. Dies erklärt uns die Anlage, den Inhalt und den Stil der Bestiarien, Lapidarien, Volucrarien, auf die sich die mittelalterliche Tierkunde beschränkt und die, auf Plinius, Marcianus Capella, Isidor von Sevilla, auf alexandrinische und orientalische Sammelwerke zurückgehend, bis zur Begründung der wissenschaftlichen Naturkunde im 17. Jahrhundert eine zähe und vorbildliche Geltung bewahrten. Sie ist um so erstaunlicher, da in der bildenden Kunst die naturalistische Wiedergabe von Tieren und Pflanzen schon in der Zeit beginnt, als Albert der Große, Vinzenz von Beauvais, Thomas von Cantimpré und andere Enzyklopädisten des 12. und 13. Jahrhunderts den überlieferten Fabeln des Physiologus (2. nachchristl. Jahrh.) und ähnlicher Schriften literarische Weihe und gelehrte Bestätigung verliehen.

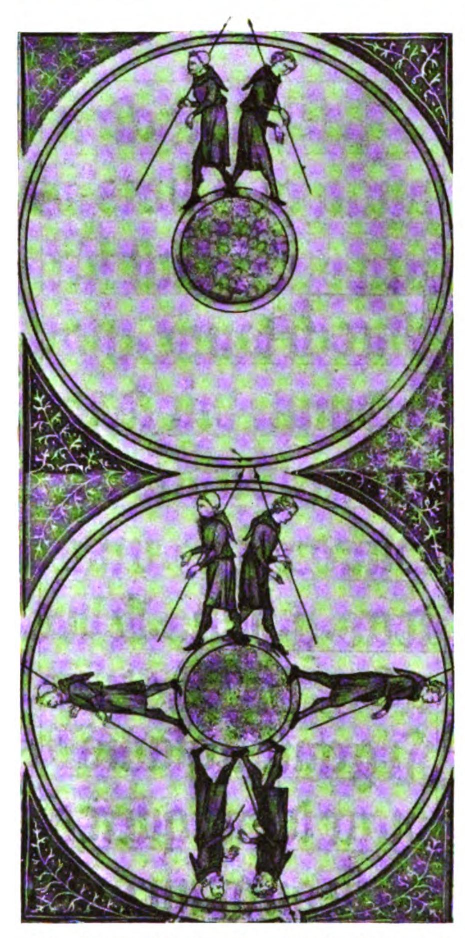
Die mittelalterliche Welt betrachtete ihre wissenschaftlichen Kenntnisse als das Ergebnis von Offenbarung und Erleuchtung weiser Männer. Deshalb tritt das Forschen vor dem Sammeln überlieferten Wissens ganz zurück. Je älter die Kenntnisse, desto höher wurden ihr Wert und ihr Wahrheitsgehalt eingeschätzt. Der Verfasser der viel gelesenen, um 1250 entstandenen französischen Laienenzyklopädie „L'image du Monde" bestätigt in seiner Einleitung die Anschauungen Christians von Troyes über die Geschichte des Rittertums und der Bildung (s. o. S. 80); Primat wiederholte sie ein Vierteljahrhundert später in der Einleitung seiner „Grandes Chroniques de France": „chevalerie und clergie", die sich gegenseitig bedingen, sind das Vermächtnis von Athen und Rom, und Frankreich ist nunmehr ihre wahre und einzige Heimat. Hiermit sind der konservative Geist und die Hauptquellen mittelalterlicher Gelahrtheit bewußt und deutlich zum Ausdruck gebracht, und ferner wird dadurch im Zeitalter einer zunehmenden bürgerlichen Kultur ihr aristokratisch exklusiver Charakter idealiter hervorgehoben.

Der höfische Ursprung der vulgären naturgeschichtlichen Literatur wird durch das französische Bestiaire erwiesen, das der normannische Kleriker Philippe de Thaon für Aaliz von Löwen (s. o. S. 18) zwischen 1121 und 1135 in lehrhaften und treuherzigen Kurzversen schrieb. „Wenn der Löwe auf die Jagd geht", heißt es dort in typischen Wendungen, „dann zeichnet er am Boden einen Kreis mit seinem Schweif; die Tiere, die in den Kreis geraten, können nicht mehr heraus". Eine Miniatur sollte den Vorgang veranschaulichen und die Moral der Geschichte ins Gedächtnis prägen; denn der Kreis stellt das Paradies dar, der Schweif die göttliche Gerechtigkeit und die Tiere die Menschen. Dies ist der vorbildliche Aufbau solcher umfassenden Belehrung. Das nun folgende Lapidaire desselben Verfassers beschreibt in ähnlicher Weise und in ebenso dürftiger Form die Wunderkraft der Edelsteine, wie sie u. a. ausführlicher und bewegter das literarische und höfische Epos (s. o. S. 82ff.) oder die Versbearbeitungen des lateinischen Briefes des Presbyters Johannes noch im 12. Jahrhundert schildern. Diese poetische Vermittlung des Wissens und die zunehmenden Kenntnisse der lateinischen Sprache in höfischen Kreisen ließen die Bestrebungen nach sachlicher Belehrung in der Vulgärsprache zurücktreten. Die Blütezeit dieser Literatur fällt ins 13. Jahrhundert, in welchem sie zwar an Umfang, aber nicht an Erkenntnissen zunimmt. Die Bestiarien der Normannen Guillaume le Clerc (um 1200) und Gervaise, auch einige andere um wenig jüngere Steinbücher büßten beim Aufkommen vulgärer Enzyklopädien (s. u.) an Bedeutung ein. Das gleiche ging in Spanien vor, wo im Zeitalter Alfons des Weisen ein Bestiario und ein Especulo als armselige Zeugnisse elementarer Bildung, aber auch als Ausgangspunkt einer reicheren naturgeschichtlichen Literatur entstanden. Ein Paar inhaltsarme provenzalische Bearbeitungen lateinischer und französischer Quellen vervollständigen dieses lückenhafte Bild. Die Bestiarien erhielten sich indessen als selbständigere und originellere Literaturgattung im wesentlichen als Vermittler moralischer Lebensweisheiten, unter Beibehaltung des schlichten deskriptiven Gehalts. So wagte der französische Lyriker Richard le Fournival ein vorbildliches Bestiaire d'amour, auf welches freilich die Tierdichtung und die Minneallegorie am stärksten einwirkten, während der anonyme toskanische Verfasser des im ganzen Balkan verbreiteten „Fiore di virtù" (14. Jh.) dem novellistischen und aphoristischen Stil der Tierdarstellung den Vorzug gab. Von einigen späteren wortkargen Herbarien abgesehen, geht mithin diese ganze naturgeschichtliche Literatur in die moralische ein, was der Entwicklung des vulgären mittelalterlichen Schrifttums im allgemeinen entspricht.



105. Tier- und Steinbuch Alfons d. Weisen, Ende des 13. Jahrhunderts, Bibl. des Escorial.

d) Himmel- und Erdkunde. Daß Tiere und Steine hauptsächlich Anlaß zu moralisierenden Pointen und Exkursen dienen, gehört zu den Merkwürdigkeiten mittelalterlicher Literatur und Geistesart; daß aber der Sternenhimmel niemals dazu reizte, wirkt paradox. In den vulgären Schriften erscheint die Astronomie nur als praktische Wissenschaft, deren tiefere Kenntnis freilich den Gelehrten, den Sterndeutern und Magiern allein zugänglich blieb. Infolgedessen sind Anzahl und Gehalt dieser Schriften sehr dürftig und nur in Spanien unter

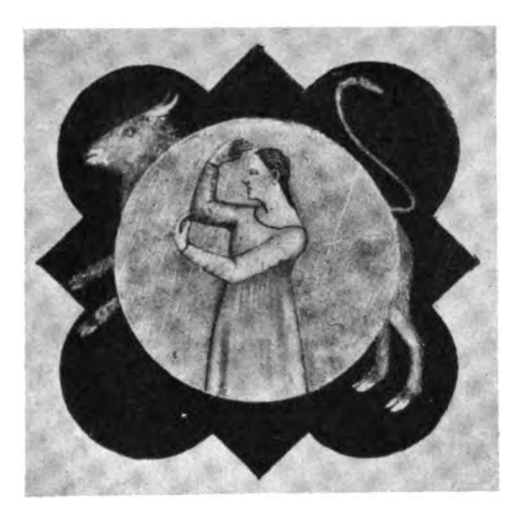


106. Darstellung der Antipoden aus der Handschrift Bibl. Nationale, Paris. f. fr. 574 des „Image du Monde".

besonderen Bedingungen zu höherer Bedeutung gelangt. Frankreich hat zunächst nur den Compoz Philippes von Thaon (s. o.) aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts als eine Anleitung zur Berechnung der Daten beweglicher Feiertage aufzuweisen.

Dieses Büchlein interessiert den Literarhistoriker nur als Zeugnis klerikaler Bildung in der Heimat und Zeit des Rolandsliedes. Es gehört mit den wenigen, sachlich und formal unbedeutenden Traktätlein über die „Sphaera", die überall im Mittelalter verfertigt wurden, zur Unterweisung noch nicht lateinfester Kleriker. Höheren wissenschaftlichen Ansprüchen dienen indessen die von Alfons dem Weisen in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts angeregten, berühmten „Alphonsinischen Tafeln" und sein „Libro de saber de astronomia", die in lateinischer und spanischer Sprache redigiert, während der Geltungsdauer des ptolemäischen Weltsystems überall zu praktischen und gelehrten Zwecken verwandt wurden. In Spanien wirkten sich die regen astronomischen Interessen der Araber unmittelbar, produktiver und vielseitiger aus, als in Frankreich, wo man noch um 1290 eine gereimte Übersetzung der Meteoren des Aristoteles wagte, oder als im provenzalischen Sprachgebiete, das nur ein Paar kleine Traktate über Astrologie und Geomantie hervorbrachte. Diese spärliche Produktion auf einem Gebiete, das die bildungsbeflissenen Laien dieser Zeit besonders anzog, läßt sich aus der Tatsache erklären, daß Gautier oder Gossuin von Metz um 1250 den Franzosen eine bisher ungedruckte Image du Monde in zwei poetischen Fassungen geliefert hatte, die sie in gefälliger Form und mit allerlei belehrenden und moralisierenden Exkursen über die Wunder der Welt unterrichtete. In einer oft gedruckten, nur wenig jüngeren Prosafassung diente das überallhin verbreitete Werk noch Jahrhunderte der Vermittlung astronomischer und kosmographischer Elementarkenntnisse und der Erhaltung abergläubischer und phantastischer Vorstellungen über Himmel und Erde. Literarisch und inhaltlich interessant ist ferner die 1282 von Ristoro d'Arezzo geschriebene „Composizione del mondo", das erste Werk wissenschaftlichen Charakters des italienischen Schrifttums. In einer mit dem Stoff ringenden, von den lateinischen Vorlagen stark beeinflußten, mundartlich gefärbten Sprache bietet Ristoro hier einen eingehenden Überblick über die astronomischen und meteorologischen Kenntnisse seiner Zeit, mit einigen wertvollen Exkursen über unterschiedliche Dinge seiner Heimat, die, wie Lib. VIII. Cap. 4 „delle vasa antiche", die rege gelehrte Neugier des Verfassers und seiner begabten und rührigen Landsleute verraten.

Schon dieses Buch offenbart den unbegreiflichen Rückstand geographischer Kenntnisse in dieser Epoche eines fast unbeherrschten Wanderungstriebes. Der vorbildliche Lehrmeister auf diesem Gebiete ist der unverwüstliche lateinische Kompilator Solinus (3. Jahrh.), dessen Werk „de naturis rerum" Anfang des 13. Jahrhunderts als „Mappemonde" in französischen Versen wiedergegeben wurde. Wie Dante sich von Virgil durch die Jenseitsreiche führen läßt, so begleitet der verklärte Solinus seinen Anbeter Fazio degli Uberti († um 1370) durch die diesseitige Welt; in seinem Dittamondo, einer seichten aber inhaltsreichen Nachahmung der Göttlichen Komödie, sind in Terzinen die gelehrt-geographischen Kenntnisse der Zeit mit allen Fabeln und Wundern der Welt zusammengefaßt. Man darf bei diesen Leistungen nicht die Begeisterung und den Wissenseifer vergessen, die sie veranlaßten und beseelten. Der bedeutendste Ausdruck des Bestrebens mittelalterlicher Menschen, weltkundig zu werden, ist uns aber in Marco Polos Milione (s. o. S. 118) überliefert. Freilich fühlte sich Rusticiano von Pisa bewogen, der schlichten und wahrhaftigen Erzählung des Venetianers, der zwischen 1270 und 1295 Asien bereist hatte, in französischer Prosa und in zweifelhaftem



107. Venus als Planet, Fresko von A. Lorenzetti, 14. Jahrh. Siena, Palazzo Pubblico.
(Aus P. d'Ancona, L'uomo e le sue opere.)

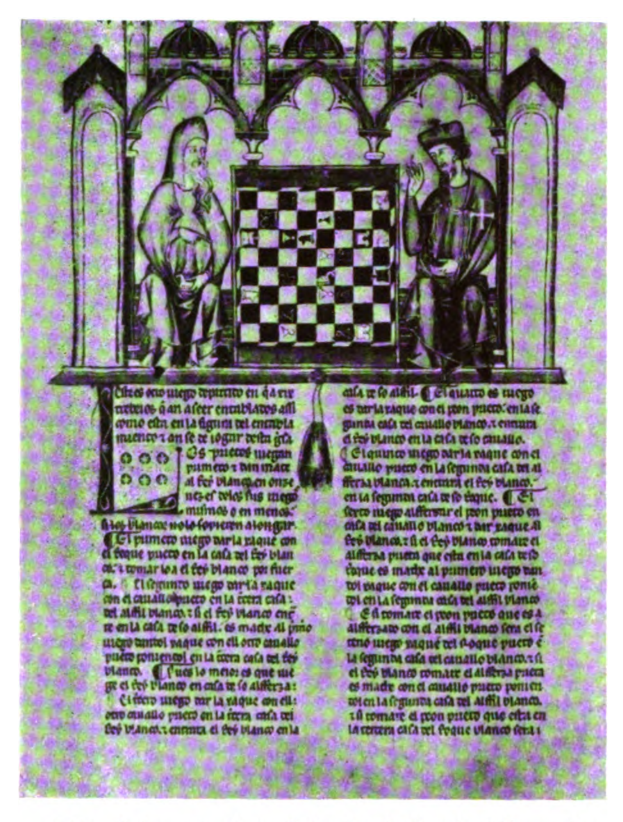
literarischen Geschmack zu redigieren. Aber selbst in dieser Form ist dieses bald in allen Sprachen übersetzte Werk eine der anziehendsten Lektüren, die die vulgäre mittelalterliche Literatur noch bietet und eine der wichtigsten Quellen der neueren Geographie. Freilich haben seine Zeitgenossen eher den abgeschmackten Fabeln einer alten geographischen Überlieferung geglaubt, als den Erlebnissen und Beobachtungen dieses mutigen und klugen Mannes.

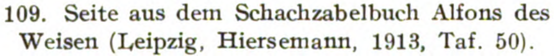


108. Französische Doctores erteilen medizinischen Unterricht. Aus einer 1361 verfertigten Handschrift der Segres des Dames des Chauliacus.
(Versteigerungskatalog Hoepli 1928.)

Literaturnachweise: Für einige der gen. Schriften vgl. Ch. V. Langlois, La vie en France au M. A. 3. Band, mit wertvollen Einleitungen zu den Inhaltsangaben. Außerdem Edw. Moore, Studies in Dante, Third Series, Oxford 1903. Kritische Ausgabe des Milione von Marco Polo, hrsg. von L. Foscolo Benedetto mit Angaben u. Würdigungen der Übersetzungen des 14. u. 15. Jahrh., Firenze 1928. Für die weitere Entwicklung der wissensch. Liter. des MA und der Renaissance vgl. die Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur des Verf. (bisher 3 Bände), 1919—1927.

e) Praktische Disziplinen. Die mit der Astrologie verbundene Himmelskunde, die Stein- und Kräuterbücher, selbst die Bestiarien sind im Mittelalter Hilfsmittel der Medizin. Infolgedessen ist diese eine weiteren Kreisen unzugängliche Geheimwissenschaft, die sich erst langsam und zögernd ein weiteres Publikum erobert. Eine Ausnahme bildet die Chirurgie, die damals als Handwerk von Barbieren getrieben wurde und gegen Ende des 13. Jahrhunderts mit der französischen Übersetzung des Lehrbuches Heinrichs von Mandeville auch den Lateinunkundigen zugänglich wurde. Es folgten die Bearbeitungen der chirurgischen Schriften des berühmten Wundarztes Guy de Chauliac, die noch im 15. Jahrhundert vorgenommen wurden. Die „innere" Medizin ist in den Vulgärsprachen durch Werke über Körper- und Seelenhygiene vertreten, in erster Reihe durch die von Aldobrandino von Siena 1256 in französischer Sprache abgefaßte diätetische Schrift „Régime du Corps". Die sehr verbreiteten französischen und spanischen Übertragungen des pseudo-aristotelischen, in Wahrheit aber syrisch-arabischen „Secretum Secretorum" oder des Traktates „de proprietatibus rerum" sind sachlich und gefällig ergänzte Präzeptensammlungen, die ebenso brav wie zweckmäßig vorschreiben, wie man ein Abführmittel nehmen, Völker regieren, Schlachten ordnen und die himmlische Seligkeit erreichen kann. Diese Zusammentragungen von allerlei praktischem Wissen entsprachen den enzyklopädischen Neigungen der Bildungsbeflissenen. Einen wirklichen Nutzen brachten indessen die Schriften, die eine Sonderdisziplin behandelten, so wie die Traktätchen über Pferdekunde, das spanische „Libro de Monteria", die italienischen „Libri di Mascalcia" und die noch wenig bekannte französi-





109. Seite aus dem Schachzabelbuch Alfons des Weisen (Leipzig, Hiersemann, 1913, Taf. 50).

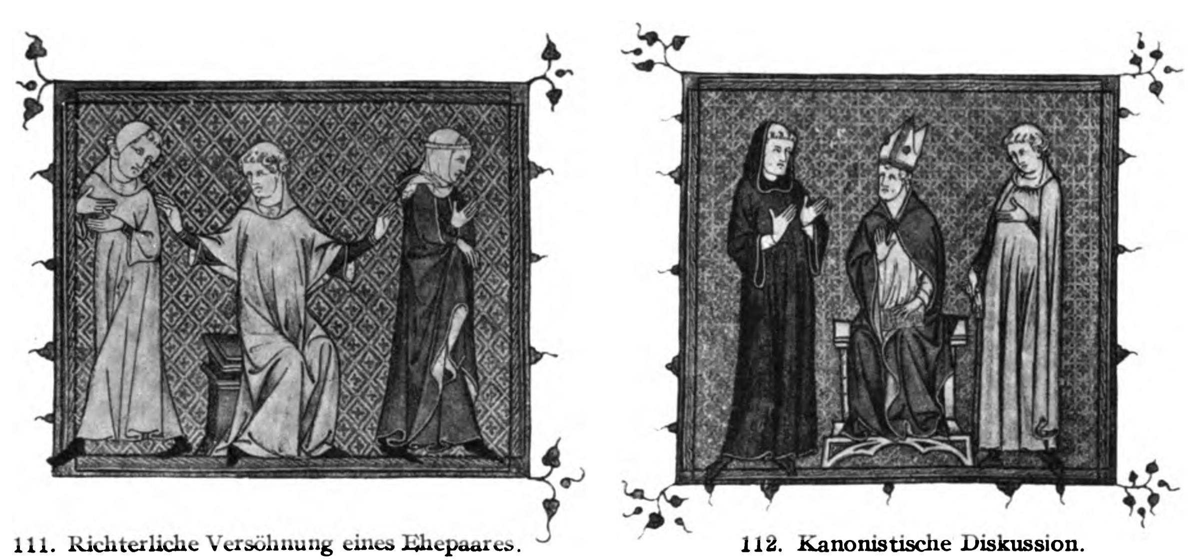


110. Italienisches Falkenbuch, 14. Jahrh., Kupferstichkabinett Berlin. 78. C. 15, fol. 62 v.

sche Mulomedizin. Die Kriegskunst ist im 13. Jahrhundert in Frankreich durch eine Prosa- und eine Versbearbeitung des Flavius Vegetius, allerdings unter dem Namen „Chevalerie", vertreten, obwohl diese Werke eine unzeitgemäße Art der Kriegsführung lehren. Sie sind nicht mit dem ebenfalls in französischen Versen und in Prosa abgefaßten und originelleren Ordre de chevalerie zu verwechseln, der das Idealbild des Ritters episch und lehrhaft entwirft. Den bildenden Künsten sind die wertvollen Aufzeichnungen in Villard de Honnecourts berühmtem Album und die kleine provenzalische Anleitung zur Miniaturmalerei aus dem 14. Jahrhundert gewidmet.

Eine geschlossene Überlieferung weisen indessen die Traktate auf, die die höfischen Künste, Jagd und Spiel, betreffen. Das berühmte Jagdbuch Friedrichs II. ist nur die lateinische Bearbeitung des gereimten Roman dels auzels cassadors des provenzalischen Dichters Daude de Pradas (Anfang d. 13. Jahrhunderts), dem in größerem Zeitabstand auch das Libro de Cetreria o de las aves de caza des bedeutenden spanischen Chronisten López de Ayala, eine Reihe französischer Jagdbücher (Le Roi Modus et la Reine Racio) und schließlich die wortkargen, aber reichgeschmückten italienischen „Libri di falconeria" folgten. Dem Lieblingsspiel der vornehmen Welt, unzählige Male in Gedichten erwähnt und in Bildwerken dargestellt, ist das berühmte Schachzabelbuch Alfons des Weisen (Libro de los Ejedrez) gewidmet. So wie die Jagdkunst nach den herrschenden Lehrgewohnheiten Anlaß zu moralisierenden Kommentaren gegeben hatte, so erschien im 14. Jahrhundert in Frankreich ein „Jeu des échecs moralisé", das die merkwürdigste Verknüpfung von höfischer Unterhaltung und pedantischer Beschwerung darstellt.

Literaturnachweise in den gen. Handbüchern und in den Geschichtswerken und Bibliographien der einzelnen Disziplinen, sofern es sich um den Inhalt der gen. Schriften handelt, u. a. Neuburger, Gesch. d. Medizin, Stuttgart 1905, 1. Band.



111. Richterliche Versöhnung eines Ehepaares. 112. Kanonistische Diskussion.
Aus Collectio decretorum, 13. Jh. Bibl. Nationale, Paris. (Nach H. Martin, Miniature française.)

f) Recht und Politik. Im Gegensatz zu den lateinisch abgefaßten Rechtsbüchern des Mittelalters stehen die vulgären nicht ganz abseits von Poesie und literarischer Bildung. Die zahlreichen Anspielungen auf Rechtsgebräuche im französischen Epos und in der provenzalischen Lyrik, die unsere Kenntnisse romanischer Rechtsaltertümer bereichern, sind gleichzeitig wertvolle Zeugnisse für die allgemeinen juristischen Interessen einer Zeit, in welcher Rechtsprechung und Gerichtswesen außerordentlich verwickelt und wandelbar erscheinen. Die französisch abgefaßten Rechtsbücher, Anfang des 12. Jahrhunderts mit der kargen, aber historisch und sprachlich bedeutsamen Gesetzessammlung Wilhelms des Eroberers beginnend, beschränken sich auf die Festlegung regionaler Rechtsgebräuche und mehren sich in einer Zeit, da die Bestrebungen nach Vereinheitlichung des Rechtswesens mit dem Übergewicht der königlichen Zentralmacht zunahmen, und als die Einflüsse des in Italien wiedererwachten römischen Rechts den juristischen Sinn und die Rechtsgewohnheiten der Franzosen von den bodenständigen Überlieferungen abzulenken begannen.

So erklären sich die im 13. Jahrhundert entstandenen Usages und Coutumes von Anjou, Artois, Normandie, Amiens usw., unter denen die Coutumes de Beauvaisis des Dichters Philippe de Beaumanoir (s. o. S. 126) hervorragen, und ferner die verschiedenen Kontaminationen von römischem und französischem Lokalrecht, wie Pierre Fontaines Livre du Conseil oder das bedeutendere Livre de Justice et de Plaid.

Am frühesten und entschiedensten setzte sich das römische Recht in der Provence durch, wo schon vor 1150 ein stattlicher Teil des Codex Justinians in die Vulgärsprache (Lo Codi) übertragen wurde. Die Satire der italienischen kanonistischen Rechtsschule im Roman de Renard (s. o. S. 143) zeigt aber, wie stark die Widerstände gegen diesen fremden Einfluß zugunsten einheimischer Rechtsgebräuche in Frankreich waren, während zahlreiche Chansons de geste (s. o. S. 165ff.) die Zähigkeit lokaler und feudaler Sonderrechte gegenüber dem zentralistischen erweisen. Aus dieser Verwirrung läßt es sich erklären, daß die Kodifizierung des französischen Feudalrechts nicht im Lande selbst, sondern in den peripheren Gebieten seiner Macht erfolgte. Sie war wiederum das Werk eines Dichters. Um 1250 verfaßte in Zypern Philippe de Novare (s. o. S. 156) sein Livre de forme de plaid, das die Grundlage für die etwas jüngeren, umfangreicheren und berühmteren Assises de Jérusalem bildete. Diese für die offizielle Rechtsprechung nicht bindenden Gesetzessammlungen wetteifern in der Formulierung mit den lateinischen Vorbildern und verraten den Einfluß der literarischen Sprache auf die juristische Ausdrucksweise, die sich sonst kaum aus sich selbst heraus entwickelt hätte. Denn weder die zufällige Abfassung solcher Weistümer, noch die gelegentliche



113. Widmungsbild des „Livre de l'information des princes", vom Übersetzer Jean Golein König Karl V. von Frankreich überreicht, Handschr. d. 14. Jahrh., Bibl. Nationale, Paris.

Übertragung von Digesten und Decretalen, und noch weniger die ungelenke, mundartlich gefärbte Sprache der Urkunden und Zunftstatuten konnten das Französisch der Juristen zu solcher Reife führen. Da aber erst die königliche Ordonnanz von Villers-Cotterets 1540 das Latein aus französischen Gerichtssälen bannte, war die Abfassung vulgärer Rechtsbücher bis dahin entweder gehemmt oder überflüssig.

Welche entscheidende Wirkung die Erhebung der Landessprache zur Gerichtssprache auf die nationale Rechtsentwicklung ausüben konnte, läßt sich aus der juristischen Literatur des spanischen Mittelalters erkennen. Auf der iberischen Halbinsel besaßen die christlichen Reiche und die freien Städte ihre Fueros, d. h. besondere Gesetzessammlungen, die aus der Verbindung lokaler Bräuche mit römischen, westgotischen und arabischen Rechtsbegriffen und -Bestimmungen entstanden waren. Ebenso wie die zahlreichen italienischen Statuten, waren diese spanischen Gesetzbücher lateinisch abgefaßt. Während aber die italienischen Fürsten und Stadtrepubliken bei dieser Gewohnheit verblieben, hoben die spanischen Könige zur Verwirklichung eines nationalen Rechts- und Einheitsstaates sehr früh die Kluft auf, welche die Sprache zwischen Richtenden und Volk offen hielt.

Kurz nach der Eroberung von Córdoba veranlaßte Ferdinand der Heilige 1241 die Übertragung des westgotischen „Forum Judicum" (s. o. S. 6) ins Spanische und schuf damit die Grundlage des spanischen Einheitsrechts. Denn dieses Fuero Juzgo gab Alfons dem Weisen wenige Jahre nach seiner Thronbesteigung (1252) die Anregung zur Abfassung seiner berühmten Siete Partidas, an welchen einige bedeutende Rechtsgelehrte und Schriftsteller unter seiner Leitung arbeiteten, und die bis zum heutigen Tage die Grundlage des spanischen Rechts geblieben sind. Die literarische Bedeutung dieses umfangreichen, sowohl für die Theorie als für die Praxis der Rechtsprechung angelegten Buches, ist bereits (a. a. O.) hervorgehoben worden; wir erwähnen es noch als umfassenden Sittenspiegel des mittelalterlichen spanischen Lebens und ferner als wichtigsten Faktor seiner sprachlichen und kulturellen Einheit. Denn, wenn es sich auch erst ein Jahrhundert später gegen den Widerstand der Lokalrechte überall durchsetzte, so hat es doch durch die Fülle und Mannigfaltigkeit des belehrenden Inhalts und durch seinen vielseitigen, lebendigen und vornehmen Stil die Einheit der Bildung, der Sprache, des Rechtsempfindens und der staatlichen Moral der Spanier entschiedener als Politik, Waffen und Literatur gefördert. Zu internationaler Bedeutung gelangten indessen die katalanischen „Consulat" und „Costums del Mar" (14. Jh.), welche die Grundlage des Seerechts fast aller Mittelmeervölker bildeten.

Literatur: Für die in Epos und Lyrik erwähnten Rechtsaltertümer vgl. G. Bertoni, Riflessi di antiche costumanze giuridiche nell' antica poesia di Provenza, Arch. Roman. I, 1ff. und des Verf. Paris nach den altfranz. nationalen Epen, Heidelberg 1913; für die Ausgaben franz. Rechtsquellen vgl. Gröbers Grundriß, II, 1, S. 103ff. Über mittelalt. span. Recht im allgem. vgl. die Guía bibliografica in R. Altamiras Hist. de España, Bd. 4, Barcelona 1914. Das. Ausgaben und Monographien. Lo Codi liegt auch in latein., franz. und span. Übersetzungen vor (vgl. die Studien von H. Suchier, Halle, 1899 u. 1900).

Die theoretische Verbindung von Recht und Politik ist im Mittelalter nicht angestrebt

worden. Die Richtung der politischen Betrachtung war von Religion und Moral bestimmt und infolgedessen vom Geiste der Utopie beherrscht, mochte sie die Verwirklichung des Gottesstaates oder eines Fürstenideals erstreben. Die Spannungen und Paradoxien der mittelalterlichen Welt sind nirgends so offenbar, wie im Widerspruch zwischen Theorie und Praxis der Politik, zwischen den Wunschbildern der Philosophen, Theologen und Moralisten und der Willkür der Herrscher, Mächtigen und Führer. Da die politischen Schicksale in den Händen einer abgeschlossenen Oberschicht lagen, konnte sich weder eine politische Literatur noch eine Publizistik in vulgärer Sprache entwickeln. Es ist uns noch unklar, mit welchen oratorischen Mitteln die Massen zu gemeinsamen Unternehmungen angefeuert werden konnten, und welches der Anteil von Schrift und Wort bei den französischen und italienischen Stadt- und Bauernrevolutionen des 12. und 13. Jahrhunderts war. Indessen wissen wir, daß die Verbindung von Publizistik und Poesie eine der auffallendsten Eigenarten romanischen Schrifttums ist, die wir von den provenzalischen Rügeliedern bis zu Victor Hugo in fast lückenloser Kontinuität verfolgen können.



114. Miniatur aus dem „Livro de los Castigos y Documentos del Rey Don Sancho“, Span. Handschrift des 15. Jahrh., Bibl. Nacional, Madrid.

Die italienische literarische Prosa beginnt mit einem politisch-publizistischen Briefe, den der aretinische Dichter Fra Guittone nach dem Schicksalstage der Schlacht von Montaperti 1260 an die Florentiner sandte. In der ungelenken Rhetorik dieses Mahn- und Schmähbriefes vibriert die Leidenschaft eines Parteimannes, dem die Wirkung sprachlicher Wucht schon bewußt war.

Fast alle älteren moralphilosophischen Schriften enthalten Regeln und Ratschläge für eine gottgefällige Kunst des Regierens und Herrschens, und da man vom Walten eines gerechten Fürsten das allgemeine Wohl und die sittliche Lebensführung abhängig machte, sind zahlreiche von ihnen überhaupt als Fürstenspiegel angelegt. Diesem Gegenstande widmete um 1284 Aegidius Columna das gelesenste Werk, das noch im 13. Jahrhundert mehrfach ins Französische und Italienische übersetzt, eine ideale Politik für Königssöhne enthält. Für die Erziehung des jugendlichen Philipp des Schönen angelegt, fand es noch um 1345 die originellste Bearbeitung in den Castigos e documentos, in denen Juan Garcia de Castrojerez eine Menge anekdotischer, frommer, rhetorischer und lehrhafter Zutaten im Dienste des spanischen Thronerben Ferdinand IV. hineinverwob.

Literatur: Del Reggimento de' Principi di Egidio Romano, Firenze 1858; Die Castigos y documentos in Bd. 51 der Bibl. de Autores Españoles.

g) Brunetto Latinis Enzyklopädien. Die systematische Zusammenfassung des gesamten Wissens war im 13. Jahrhundert eine der Hauptaufgaben scholastischer Gelehrsamkeit. Die Voraussetzungen für dieses Bestreben lagen in der Auffassung, daß die Einzeldisziplinen nur die Vorstufe für die synthetische Erkenntnis des Wirklichen seien und ferner



115. Vinzenz von Beauvais, auf dem Katheder sitzend, empfängt König Ludwig d. Heiligen. Miniatur aus Jean de Vignay's franz. Übersetzung des Speculum Historiale, Handschr. vom Jahre 1396. Bibl. Nat. Paris. (Nach H. Martin, La min. franç.)

im Bewußtsein, daß das thomistische System durch Versöhnung von Offenbarungswahrheit und Erfahrungswissen alle dem menschlichen Geiste zugänglichen Kenntnisse in endgültiger Form vereinigt hätte. Der Enzyklopädismus, dessen Einwirkungen auf die vulgäre Literatur in den hervorragendsten Leistungen des Spätmittelalters entscheidend waren, ist demnach eine in der Kultur jener Zeit festgewurzelte Manifestation, die auch so lange Geltung hatte, als dieser Geist die Bildung beherrschte. Ihm verdankt das vorbildliche Speculum Majus des Vinzenz von Beauvais († 1268) seine Entstehung und Verbreitung. Über den inneren Wert dieses trotz der systematischen Anordnung des historischen, naturgeschichtlichen und praktischen Wissens chaotischen Werkes kann hier nicht gesprochen werden. Es bedeutet die erste relative Popularisierung der gelehrten Kenntnisse aus nahezu 500 Autoren, so daß alle Bildungsvermittler aus ihm schöpften, wenn sie sich an ein Laienpublikum wandten, das am Geistesleben der Zeit Anteil nehmen wollte. Der große Gehalt an Legenden, Märchen, Wunderlichkeiten und Unsinn, der das Speculum zugleich beschwert und belebt, machte es zur Inspirationsquelle mehrerer Dichter verschiedensten Wertes und bereicherte noch lange die populärgelehrte Literatur aller Kulturvölker mit den anziehendsten Stoffen und Motiven frommen, epischen, novellistischen und lehrhaften Charakters.

In diesem Geiste, aber wahrscheinlich unabhängig von ihm, verfaßte noch zu Vinzenz' Lebzeiten der in Frankreich in der Verbannung lebende, weltkundige und rührige Florentiner Brunetto Latini seinen Livre dou Trésor als erste systematische Laienenzyklopädie in französischer Prosa. Die gefällige und zugleich positive Art, mit welcher er das Wissenswerte aus den Spezialwerken der einzelnen Disziplinen zusammentrug, die von Bono Giamboni noch im 13. Jahrhundert nach der zweiten Fassung unternommene italienische Übersetzung und Dantes rühmende Erwähnung verliehen dem im Grunde dürftigen Buche eine Volkstümlichkeit, die die Jahrhunderte überdauerte und wesentlich zur Erhaltung mittelalterlicher Anschauungen in einer von Grund auf erneuerten Welt beitrug. Gleichzeitig mit dem Trésor, also zwischen 1262 und 1266, schenkte Brunetto seinen Landsleuten einen gereimten Auszug des moralischen Teiles seines Hauptwerkes und kleidete ihn in allegorisch-epische Formen ein, um sein Wissen auch denen akzeptabel zu machen, die eher für anschaulich phantasievolle, als für begrifflich sachliche Belehrung empfänglich waren. In dieser Form nähert sich dieser z. T. anmutige, meistens aber eintönige Tesoretto den zahlreichen moralisierenden Traktaten, Sittenspiegeln und Ermahnungsschriften der Weltliteratur seiner Zeit.

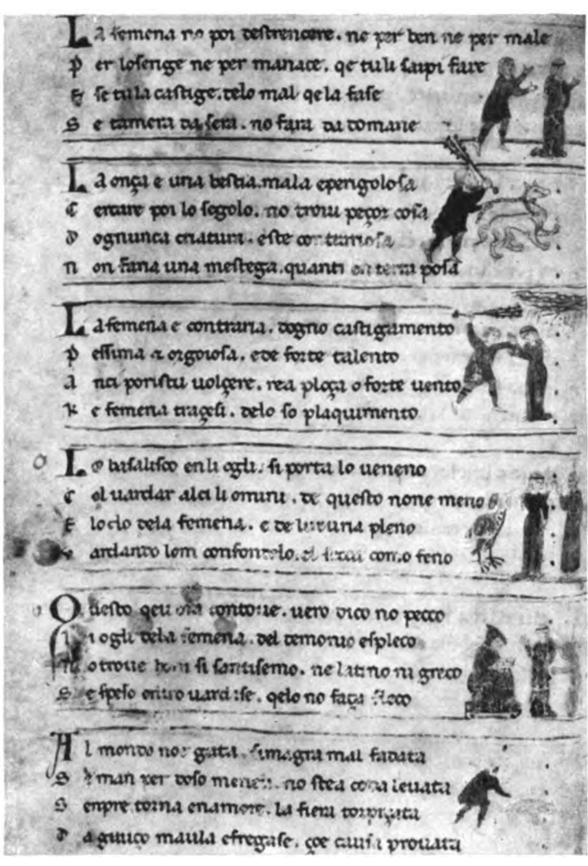
2. MORAL UND SATIRE.

Da es im Mittelalter keine rein weltliche Bildung gab, haben die geistlichen Lehrgewohnheiten und die zähen Bestrebungen der Menschen- und Weltverbesserung jede geistige Leistung beeinflußt und sowohl die Schöpfungen der Phantasie als die gelehrten Kenntnisse allmählich in ihren Bann gezogen. So ist es selbst bei den praktischen Lehrbüchern der einzelnen Disziplinen vielfach kaum zu entscheiden, ob ihr sachlicher Gehalt wichtiger ist, als ihr moralischer Zweck. Typisch hierfür — und auch für die Art der katechetischen Belehrung maßgebend — sind die späten, inhaltlich dürftigen, formal seichten und kunstlosen, aber ungeheuer verbreiteten Traktate, die unter dem Titel eines Roman de Sidrac bzw. Placides et Timeo orientalische bzw. griechische Weisheit vortäuschen, um wirre Kenntnisse aus alten und jüngeren Machwerken in der ahnungslos dankbaren Laienwelt zu verbreiten. Kurz vor 1300 nacheinander in Frankreich entstanden und bald in alle Kultursprachen übersetzt, leiten diese Dialoge zwischen imaginären Persönlichkeiten zum Danteschen Gastmahl über, das den gleichen Zweck verfolgt, „den Armen, die nach geistiger Nahrung lechzen, freigebig Speise und Trank zu reichen.“ Das um wenige Jahre jüngere Gastmahl stellte jedoch noch zwei Jahrhunderte später so hohe Anforderungen an die Fassungskraft der Laien, daß es erst im Druck (1490) erschien, als die beiden französischen Traktate schon in mehreren Auflagen verbreitet waren.



116. Ludwig IX. von Frankreich, Holzstatuette des 13. Jahrh. Musée de Cluny, Paris.

Während Sidrac die moralisierende Absicht stärker betont, gibt Timeo den naturphilosophischen Betrachtungen den Vorzug. Beide lassen sich eher von Kompendien und Lehrbüchern, als von der Ethik des Aristoteles oder von Boethius' Consolatio leiten, obwohl diese vorbildlichen Texte schon in französischen und provenzalischen Übersetzungen und Bearbeitungen vorlagen. Deshalb erscheinen für die Literatur und Kultur des Mittelalters die älteren erbaulichen und belehrenden Traktate wertvoller, in denen sich eher die Überzeugungen und Stimmungen einer Persönlichkeit, als der Sammeleifer und die salbungsvolle Einfalt der Schulmeister manifestieren. Echte Frömmigkeit, väterliche Sorge und königliche Würde verraten die viel gelesenen „Enseignemens“ des hl. Ludwig, die gelegentlich auch bürgerliche Nachahmungen veranlaßten. Schon gegen Ende des 12. Jahrhunderts hatte indessen ein begabter Dichter die in Sprichwörtern gefaßte Weisheit des gemeinen Mannes mit einem poetisch lebhaften Kommentar versehen (Li proverbe au vilain, hgg. v. A. Tobler, Leipzig 1895), der die Aufstellung guter Lebensregeln mit einem Sittenspiegel verbindet. Während hier die Welt gleichsam von unten betrachtet wird und die moralischen Ratschläge für ihre Besserung deshalb im Tone resignierten Humors aneinandergereiht werden, trat nicht viel später Guiot de Provins (s. o. S. 109) mit seiner Bible als leidenschaftlicher Sittenrichter auf, der seine moralischen Überzeugungen in die Form von satirischen Bildern und eindringlichen Warnungen bringt. Dieses dankbare Motiv haben im Verlaufe des 13. Jahrhunderts mehrere Dichter verschiedenen Temperaments variiert, indem sie die Mächtigen, Geistlichen, Orden, Bürger und Bauern als Ziel ihrer Sittensatire benutzten, um sich ihre schlechte Laune oder ehrliche Entrüstung, schlimme Erfahrungen und trübe Stimmungen von der Seele zu schreiben. Die moralische Tendenz ist in diesen meist interessanten und zuweilen originellen Schriften bald latent, bald offenkundig, meist aber in literarischen Formen verhüllt, die von der Parabel bis zur Allegorie die üblichen Requisiten der mittelalterlichen moralphilosophischen Dialektik verwerten.



117. Blatt aus der Berliner Handschrift der „Proverbia supra natura feminarum". 13. Jahrhundert. Italienisch.

Sie sind schon alle im Besant de Dieu des Normannen Guillaume (ed. E. Martin, Halle 1869) um 1227 vereinigt und dienen diesem jovialen versgeübten Kleriker zu einer gleichnisreichen Kapuzinerpredigt. Das Bewußtsein, nicht für seinesgleichen, sondern für Weltkinder zu schreiben, bestimmte einen Einsiedler, der als Reclus de Molliens in Frankreich populär war, mit seinen Dichtungen Carité und Miserere (hgg. v. van Hameln, Paris 1885) die Leser mit heiterer Duldsamkeit zu sittlicher Lebensführung zu ermahnen.

Eine reichere Lebenserfahrung verrät der gewandte Philippe de Novare (s. o. S. 167), der das alte Motiv der Quatre Ages de l'homme zu einem novellistisch belebten, an Maximen reichen, freundlich belehrenden Traktate über alle weltlichen Tugenden ausbaute. Er widmet einige breite Abschnitte dem Problem der Frauenerziehung, das er von einem bürgerlich reaktionären Gesichtspunkt aus betrachtet. Schon gegen Ende des 12. Jahrhunderts hatte Etienne de Fougères sein Livre des Manières (hgg. v. Talbert, Angers 1877) als eine Strafpredigt gegen Kleriker, Ritter und Frauen geschrieben.

Die Crux dieser Moralisten sind die Frauen, die Liebe und die Ehe. Obwohl die Grundstimmung eine feindliche ist, ändert sich der Standpunkt je nach Erfahrung und Temperament. Robert de Blois (s. o. S. 134), dessen sämtliche Werke in drei stattlichen Bänden (hgg. v. Ulrich, Berlin 1889—1895) einen vielseitigen und routinierten Dilettanten verraten, nimmt in dieser Frage eine neutrale Stellung ein und entwirft in seinem Chastoiement des Dames (nach 1250) das Ideal einer gesitteten Frau, das fast hundert Jahre später dem Toskaner Francesco da Barberino († 1348) vorschwebte, als er in Vers und Prosa sein dichterisch ungleiches, aber sittengeschichtlich interessantes Werk „Del reggimento e costumi di donna" schrieb. Typisch für zahllose frauen- und ehefeindliche Ergüsse dieses Jahrhunderts raffinierter Galanterie sind die erbitterten, um die Mitte des 14. Jahrhunderts von Jean le Fèvre nach einem älteren lateinischen „Livro Infortuni" bearbeiteten Lamentations de Mahieu, eines hoffnungslosen Eheopfers, dem die Frau nicht einmal als notwendiges Übel, sondern nur als satanisches Wesen erscheinen will. Die Gemeinsamkeit der Stimmung, der Überzeugung und auch der literarischen und satirischen Motive verbindet diese Tiraden mit den nicht weniger erbitterten, aber z. T. sehr witzigen italienischen „Proverbia quae dicuntur supra natura feminarum", die dem griesgrämigen Notar Patecchio von Cremona (vor 1250) zugeschrieben wurden, weil er seine schlechte Laune über die sonstigen Verdrießlichkeiten der Welt in ähnlichen Strophen seiner „Noje" ausließ.

Die Motive dieser gesamten moralphilosophischen und satirischen Literatur sind selten originell. Alle erwähnten und mehrere andere unbedeutendere und z. T. unveröffentlichten Schriften verwerten nebst den vielfach übersetzten „Disticha Catonis" vornehmlich lateinische Vorlagen, freilich mit besonderer Neigung für ihren trivialeren Gehalt. Ihre Verfasser sind meistens Literaten niedrigen Ranges, die sich aus Mangel an Bildungsniveau in den Niederungen der Vulgärsprache ergehen. Die großen Moralisten ihrer Zeit hätten es für unwürdig gehalten, dem Pöbel der Ungebildeten irgendwelche Konzessionen zu machen. So wie die religiöse

Dichtung in der Vulgärsprache kaum etwas von der mystischen Glut und der intellektuellen Leidenschaft der Mystiker und Theologen ihrer Zeit aufnimmt, so ist in diesen französischen Moralien keine Spur von den zähen Bemühungen der Hochscholastik nach einer philosophischen Begründung der Ethik zu erkennen. Selbst die 1279 in Prosa verfaßte, auch in italienischer Sprache verbreitete sogen. Somme le Roi des Dominikaners Laurent überschreitet nicht das Gebiet der Gemeinplätze und Konventionen. Dieses ewige Ermahnen und Räsonnieren, das beständige und meist verständnislose Abwägen der Sünden und Verirrungen nach allgemeinen und weltfremden Normen bilden einen weniger anschaulichen Ausdruck des moralischen Bewußtseins der Laien, als die unaufdringlichen, aber um so treffenderen Gelegenheitsgedichte in der Art der satirischen oder besinnlichen Dits (s. o. S. 137). Sie sind infolgedessen von vielen Moralisten als Beispiele oder als bloße Anlässe für ihre Maximen und Reflexionen verwendet worden.

Das lyrische Pathos der Todesbetrachtung in Hélinands Vers de la Mort (um 1200), die dramatische Anschaulichkeit des berühmten Dit des trois morts et des trois vifs von Baudoin de Condé (vor 1280), die schlichte Würde des älteren und anonymen Poème moral, die einprägsame Ermahnung der seit dem 14. Jahrhundert in Spanien viel variierten Danza de la muerte und zahllose bescheidenere Dichtungen über Tod und Leben enthalten eine echtere Lebensphilosophie, als all die Traktate, die sie als Gleichnisse verwerten.

Literatur: Vgl. G. Bertoni, Poesie leggende costumanze del M. E. 2ª ed. Modena 1927, S. 103ff.

Nach ihrem Inhalt und ihren Stimmungen zu urteilen, muß der Erfolg der Moralpredigten in der Wirklichkeit des mittelalterlichen Lebens auf weltlichem Gebiete gering gewesen sein; denn, mit dem allmählichen und immer energischeren Fortschreiten weltlicher Gesittung, Neigungen und Erfolgen erhöht sich der Ton geistlicher Ermahnung. Ihre Literatur bereichert sich in zunehmender Eindringlichkeit mit den Schreckensbildern der Hölle, die zu gleicher Zeit von den Toren der Kirchen und von den geistlichen Bühnen herab die Phantasie der Weltkinder erregen und ihren Lebenswandel beherrschen. Die am Eingang der Vulgärliteratur stehende apokalyptische Symbolik, die visionäre Phantastik, die Jenseitsvorstellungen werden immer beredter, grauenhafter, wilder und wirrer, damit man aus jeder Fratze eine Lehre, eine Warnung und ein Gebot ablese, und ein jeder sich in Tod und Hölle spiegele. Die dichterische Inspiration tritt hinter die moralische Absicht und den lehrhaften Zweck, so daß die ursprüngliche



118. Das Rad der Fortuna, Miniatur aus Bartolomeo da San Concordio, Ammaestramenti degli antichi, ital. Handschr. des 14. Jahrhts. Bibl. Nazionale Florenz. (Nach D'Ancona, Miniatura fiorentina.)

Naivität dieser eschatologischen Bilder (s. o. S. 18 ff.) sich in Pedanterie verwandelt und die Unmittelbarkeit ihrer Ermahnung zu grotesker Umständlichkeit und schwerfälliger Belehrung wird. Franzosen und Italiener überbieten einander in Einfällen und Kombinationen von Schreckensbild und Donnerwort, um aus dem Höllenschlund einen Sittenspiegel zu machen.

Derb und spitzfindig leitet zu Beginn des 13. Jahrhunderts Raoul de Houdenc (s. o. S. 120) im Songe d'enfer diese allegorischen Jenseitsschilderungen mit einer scheußlichen Teufelsmahlzeit ein: jeder Gang ein Exemplum, eine Mahnung und Strafe für Sünder, Verirrte und Verbrecher. Jemand, der sich bei diesem Strafgericht zu hart getroffen fühlte, gab ihm einen Songe de Paradies als Gegenstück. Im Tournoiement Antecrist von Huon de Mery erscheinen die Artusritter als Beschützer der Tugenden gegen die Laster, die in einer Art Gigantomachie mit dem Teufel an der Spitze Christi Himmelsburg zu erstürmen wagen.

Diese wirren Verbindungen von Allegorie, Mythologie und Literatur verraten noch überall den geistlichen Ursprung und den aufdringlich lehrhaften Zweck, und gehen den visionären Kompositionen des Mittelalters voran, in denen apokalyptischer Symbolismus, mystische Erhebung, grüblerische Weltbetrachtung, esoterische Weisheit und weltliche Moral sich entweder in formlosem Durcheinander, wie in Guillaume de Deguillevilles Pélerinages (s. u. S. 185), ablagern oder, wie in der Göttlichen Komödie, in höchster Kunst verklären.

Eine rohe Dialektdichtung, die als solche einer urwüchsigen Unmittelbarkeit nicht entbehrt, hat im Verlaufe des 13. Jahrhunderts in Norditalien diese satirisch-lehrhaften Motive und Schemen geistlicher Prägung populär gemacht. Sie beginnt mit dem Libro von Uguccione da Lodi steif und unbeholfen im Stile gereimter Mahnpredigten, setzt sich im Sermone des Mailänders Pietro da Bascapè (oder Barsegapè, d. h. Basilica Petri) als Zusammenfassung der Heilsgeschichte mit der Schilderung des Jüngsten Gerichts als Abschluß fort und erreicht in Giacominos von Verona rohen, wirren und eingehenden Jenseitsdarstellungen (de Babilonia infernali und de Jerusalem celesti) den Gipfel grotesk-kindlichen Schauers und mönchisch-frommer Einfalt. Intelligenter und vielseitiger ist sein etwas jüngerer Zeitgenosse Bonvesin da Riva († 1313), der seine didaktischen Pläne auch auf das weltliche Leben ausdehnte und in dieser abwechslungsreichen freundlichen Belehrung eine relative geistige Schmiegsamkeit verrät, die sich in seinen anspruchslosen und wohlmeinenden Versen äußert.

Texte im Auszug in Monaci, Crestomazia ital. dei primi secoli.

Die Substanz der Sittenlehren war überall die gleiche, weil das Ideal eines gottgefälligen Tuns und die Begriffe der ethischen Norm die christliche Welt umspannten. Die vulgären lehrhaften Schriften vernachlässigen die allgemeine Moral zugunsten der ständischen, und ihr philosophischer Gehalt ist verschwindend gegenüber den praktischen Lebensregeln für Geistliche, Fürsten, Ritter und Bürger. Gerade die Ähnlichkeit ethischer Ziele läßt erkennen, wie unmeßbar gewaltig sich Dante über alle Konventionen, über die Begrenzung und Beschränkung des sittlichen Bewußtseins seiner Zeitgenossen erhebt. Wie denn überhaupt die Dichtung der Provenzalen und Italiener ein viel emsigeres Bemühen um ethische Klärung und Festigung der Lebenswerte und -Formen verrät, als die gesamte moralphilosophische Literatur.

Italien hat um die Wende des 13. Jahrhunderts mit Fra Domenico Cavalca den liebenswürdigsten Lehrmeister der asketischen Moral hervorgebracht. Es entsprach seiner Aufgabe als Mönch und Seelsorger, daß er in seinen Predigten (Frutti della lingua), Traktaten (Il Pungilingua, Specchio di Croce etc.) und Gedichten das Treiben der Menschen vom Standpunkte der Sünde und nicht von dem der Leistung aus betrachtete. Es fehlen seinen lehrhaften Schriften die Energie der hl. Katharina von Siena und die mystische Hingebung des Jacopo Passavanti, aber seine lautere, unbeschwerte Prosa läßt die Weltklugheit eines Mannes erkennen, der die Menschen so nimmt wie sie sind, und sich eher bemüht, ihnen Anstand, Redlichkeit und Pflichtgefühl beizubringen, als sie in Engel zu verwandeln. Deshalb sind seine Schriften und Reden, wie auch die Predigten des Fra Giordano da Rivalto, von reiferem weltlichen Verständnis erfüllt, als die zahlreichen zeitgenössischen lateinischen Abhandlungen über Weltflucht, Askese und beschauliche Frömmigkeit.



Von den zahlreichen italienischen Blütenlesen der Dantezeit, die aus antiken Autoren, geistlichen Schriften und aus der patristischen Literatur Beispiele und Ratschläge für fromme Lebensart, gute Werke und asketische Weltverleugnung bieten, ist heute noch die Apologie des heil. Franz von Assisi und seiner ersten Gefährten in den berühmten „Fioretti" lebendig. Diese zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Umbrien aus lateinischen Quellen und mündlich verbreiteten Legenden von einem Anonymus in exquisiter Prosa zusammengestellten, novellistisch pointierten Episoden aus dem Leben des Heiligen überliefern ohne aufdringliche Belehrung den Geist und die Stimmung, aus welchen die franziskanische Bewegung und Poesie die Kraft zu ihrem Siegeszuge schöpften.

Literatur: Zahlreiche Ausgaben der „Fioretti" sind gelegentlich der franziskanischen Jahrhundertfeiern (1922, 1927) erschienen. Besonders brauchbar die ältere Ausgabe von G. L. Passerini, Florenz, Sansoni.

Werke und gute Ausgaben der übrigen Autoren in Bibliografia dei Testi di Lingua a Stampa etc. di L. Razzolini ed. A. Bacchi della Lega, Bologna 1878. Gute Neudrucke in der Sammlung der Scrittori d'Italia, Bari.



119. Franz von Assisi predigt den Vögeln. Gemälde des Bonaventura Berlinghieri (13. Jahrh.) Pescia. (Nach Sirén, Tosk. Malerei.)

Während diese italienischen Traktätlein hauptsächlich als Begleiterscheinungen der Kultur im Zeitalter Dantes und als Denkmäler der reinsten toskanischen Prosa interessieren, beherrscht ihr Zweck und Geist die gesamte spanische Literatur des 14. Jahrhunderts, so daß sich in ihr das vulgäre Schrifttum überhaupt mit den Absichten moralischer und erbaulicher Belehrung deckt. Da die besten schriftstellerischen Talente sich nur solchen Aufgaben widmeten, sind auch die hervorragendsten poetischen Leistungen dieses Landes und dieser Zeit auf ihrem Gebiete zu finden. Man kann sich diese Einseitigkeit teils als eine Folge des Lehrbetriebes am Hofe Alfons des Weisen und seiner Nachfolger, teils aus dem Einfluß hispano-arabischer Lehrgewohnheiten und schließlich aus einem fast fanatischen Eifer erklären, der in Spanien eine allgemeine europäische Geisteslage kämpferisch und apologetisch verschärfte. Das Bild der spanischen Kultur dieser Epoche wird nicht von den verschiedenen Bearbeitungen lehrhafter Schriften arabischen, lateinischen und französischen Ursprungs beherrscht; denn ein Bonium, eine Poridat, ein Libro de buenos proverbios u. ä. haben vom Spanischen nur das Gewand. Freilich kann man aber auch in diesen Bearbeitungen allbekannter Lehrwerke die starke Neigung der Spanier für Sprichwörter, Sentenzen und Lebensregeln erkennen, in denen sich noch die ganze Erfahrungswelt, Bildung und Moral Sancho Panzas erschöpfen und die in unzähligen „Coplas" die Lebensweisheit des spanischen Volkes prägnant und originell zum Ausdruck bringen. Diesen nationalen Neigungen zur Kritik, Betrachtung, Belehrung und Satire kamen zahlreiche Autoren verschiedener Bedeutung entgegen, Fanatiker, Resi-



120. Lebensepisoden und Visionen des Raymundus Lullus, Blatt aus der Handschrift der Karlsruher Landesbibliothek, Anfang des 14. Jahrh. (Nach Brambach.)

gnierte, Pedanten, Humoristen, Schwärmer aus allen Lagern und Gegenden dieses unergründlichen Landes.

Sein Lehrmeister war der Katalane Raymundus Lullus aus Mallorca (1235—1315). Heiliger und Narr, Abenteurer und Asket, Dichter und Philosoph, Weltmann und Mystiker, Vorbild aller auf der iberischen Halbinsel so verehrten „polígrafos" und Schöpfer der katalanischen Literatursprache, verdankte er seinen europäischen Ruhm der verbissenen Leidenschaft, mit welcher er die Tätigkeit des Geistes nach mnemotechnischen Kombinationen oder nach dem Verfahren seiner Denkmaschine in einen mathematisch-magischen Algorithmus zwingen wollte. Mit diesem Automaten von vermeintlich unfehlbarer Genauigkeit wollte Lullus die Häresie auf friedlichem Wege ausrotten, die Welt zu Gott führen und die Menschen zur Sittlichkeit erziehen. Daneben verfaßte er in der Muttersprache eine große Anzahl kleiner und umfangreicher Schriften, in denen die lehrhaften Absichten überwiegen, und welche sowohl fromme als weltliche Weisheit und Inspiration aus der gesamten morgen- und abendländischen Literatur schöpfen. Lullus entsagte nicht so gründlich der feinen Welt, in welcher er sich in seiner Jugend temperamentvoll bewegt hatte, daß er es später verschmäht hätte, ihr ein Libre de Orden de Cavayleria zu widmen, um darin die Quintessenz der Rittermoral nach den Romanen und der Lyrik mitsamt verschiedenstem nützlichen Wissen nach den enzyklopädischen Neigungen seiner Zeit zu entfalten. So lehrte er in verschiedenen Traktaten mit Hilfe seiner gewohnten Methode bildlicher und schematischer Veranschaulichung allerlei Wissen (El arbre de sciencia), oder die Standesmoral für alle Lebenslagen in einem Gemisch von utopistischem Romane und realistischem Sittenspiegel (Blanquerna), oder in allegorischer und novellistischer Form „Las meravelles de mon", oder in besinnlichen Dialogen das Wesen und den doktinären Gehalt der Religionen (Libre del Gentil e los tres sabios), und ferner, in bald phantastischen, bald rationalistischen Formen, alles Wissenswerte aus Himmel und Erde, ohne sich selbst in dieser ungeheuren, aber ziemlich eintönigen Produktion zu vergessen. In seinem Cant de Ramon und vor allem im autobiographischen Desconhort (1295?), im Stile lehrhafter Streitgedichte, dienen die eigenen Erfahrungen, Stimmungen und Anwandlungen der Enthüllung seiner Absichten, der Vermittlung seines Wissens und der Einhämmerung seiner fixen Ideen. Nur eine Macht konnte diesen besessenen Phantasten und Stimmungsmenschen zähmen, und das war die Sprache. Die lateinische war ihm nie ganz vertraut, die arabische, die er beherrschte, diente seinem Verkehr mit den Sarazenen von Spanien und Tunis, die ihn zu Tode steinigten; die katalanische war weder den Subtilitäten seiner Logik noch dem Ungestüm seiner Feuerseele gewachsen. Indem er sie beiden gefügig machte, übte sie unbemerkt





Guillaume de Degulleville, Pèlerinage de la vie humaine.
Franz. Handschrift des 14. Jahrhunderts Universitäts-Bibliothek Heidelberg.

den besänftigenden Einfluß, der seinem Stile Anmut, Klarheit, natürliche Bildsamkeit und den echten Ton aufrichtiger Bekenntnisse verlieh.

Vgl. die Bibliographie von 313 teils ungedr. Werken des Lullus im 29. Bande der Hist. litt. de la France; die oben gen. Schriften in Obres completes de Ramon Lull, Palma de Mallorca 1914ff. u. im Auszug mit Bibliographie der katal. Dichtungen in R. Lull, Poesies der Samml. Els nostres clàssics, Barcelona 1925. Über die ungeheuer fruchtbaren katal. Polyhistores und Moralisten des 14. und 15. Jahrh. vgl. die neueste Història de la Literatura catalana von Josep Comerma Vilanova, Barcelona (1924), leider nur ein Notbehelf. Die bekanntesten Autoren dieser Art und Zeit sind Fra Francesc Eximenis, Arnaldus von Villanova und vor allen der Klassiker Bernat Metge (geb. zu Barcelona 1350), dessen „Somni" jetzt in einem Bändchen der gen. Sammlung (mit Bibliogr. u. Kommentar) vorliegt. Alle diese Autoren stehen schon stark unter dem Einfluß des beginnenden italienischen Humanismus.

Der Lullismus war um 1300 eine Mode, deren Ausläufer sich bis in die Barockzeit verfolgen lassen. Schon zu Lullus' Lebzeiten wurden seine Werke ins Französische übersetzt und vielfach exzerpiert. Seine literarischen Schriften, die weniger esoterisch und extravagant erschienen, übten einen unmittelbaren Einfluß auf die bedeutendsten Köpfe des spanischen Geisteslebens des 14. Jahrhunderts.

So legte der Infant Juan Manuel (s. o. S. 138) seinen fragmentarisch überlieferten Libro del Caballero e del Escudero nach Lullus' Ritterbuche als eine Rahmenerzählung an, um seine vielseitige Bildung und Erfahrung den Leuten vornehmen Standes in gefälliger Form zu vermitteln. Während dieses Werk den spanischen Neigungen für die dialogische und novellistische Verknüpfung enzyklopädischer Belehrung entspricht, begründet Juan Manuels reiferes Libro de los Estados in ähnlicher Form die Literatur prosaischer spanischer Weltspiegel, in denen alle Stände nach ihren Sitten und Unsitten nacheinander realistisch, strafend, satirisch und grüblerisch als Anlaß zu moralischen Betrachtungen über den Sinn des Lebens dargestellt werden. Die Versöhnung von Glauben und Wissen, Gottesbetrachtung und Fülle der Erkenntnisse verwandeln die pessimistische Stimmung dieses Sittenspiegels in eine tröstliche Erwartung. Das Libro de los Estados ist die erste spanische Nachahmung der überall hauptsächlich durch Vinzenz von Beauvais bekannt gewordenen buddhistischen Legende von Barlaam und Josaphat (s. o. S. 137), die schon im 12. Jahrhundert nach einer griechischen Vorlage ins Lateinische übersetzt worden war und bereits um 1200 von Chardry, kurz darauf freier und ausführlicher von Gui de Cambrai in französischen Versen und in christlich-lehrhaftem Sinne umgedichtet wurde.

Textausgaben bei Pfandl a. a. O. und Hämel (s. o. S. 30) für die erw. span. Werke. Dazu das hierfür grundlegende Werk von G. Moldenhauer, Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der iberischen Halbinsel, Halle 1929. Chardrys Josaphaz, zusammen mit den Set dormanz u. a. in Altfranz. Bibl. Band 1; Gui de Cambrai Bibl. d. Lit. Ver. Stuttg. Bd. 75 u. hgg. von C. Appel, Halle 1907.

Das Genie des bedeutendsten spanischen Dichters des Mittelalters ließ sich aber weder von Vorbildern lenken noch von literarischen Schemen bezwingen. Juan Ruiz, Erzpriester von Hita, ging auf diesem Gebiete moralischer Belehrung eigene Wege. Als Maßstab seiner Weltbetrachtung galten ihm nicht die Regeln einer Allerweltsmoral, die Konventionen des Standes oder idealisierte Sinnbilder vollkommenen Lebens, sondern seine eigenen Schicksale, die Erkenntnis seiner selbst und die unbeirrte Betrachtung des Widersinns zwischen der Gottähnlichkeit des Menschen und seinen animalischen Trieben. Die Bekenntnisse, die er in seinem Libro de buen amor um 1350 niederlegte, sind das aufrichtige Dokument des problematischsten aller mittelalterlichen Dichter. In diesem seltsamen Buche ist alles wahrhaftig und nichts richtig, alles persönlich und doch immer mit der Literatur seiner Umwelt verwandt, alles bildhaft und doch lebensnah bis zum Zynismus und freimütig bis zur Schamlosigkeit. Deshalb ist es in seinem letzten Anlaß und Sinn schwer erfaßbar, so daß die Urteile über die wahren Absichten des Dichters bei einmütiger Anerkennung des hohen poetischen Wertes auseinandergehen. Dies ist immer der Fall, wenn ein mittelalterlicher Dichter aus tiefster Not und Überzeugung im poetischen Scheine sich selbst enthüllt.



121. Brücke und Burg von Toledo. (Nach K. Hielscher, Spanien.)

Juan Ruiz verkürzte sich die dreizehnjährige Gefangenschaft, die ihm seine böse Zunge oder ein lockerer Lebenswandel einbrachten, mit der launenhaften, exzentrischen, feurigen Schilderung der realen oder fingierten Ursachen seines Unglücks, die als autobiographisch romanhafter Rahmen für einen schattenlosen Sittenspiegel dient. Diese in den Niederungen der spanischen Gesellschaft spielende Geschichte seiner Verirrungen bei Wein, Weib und Pfaffen ist bloßer Vorwand für die Porträtierung von Frauen aller Stände und Bekenntnisse, willige Opfer der List unternehmender Männer und erfahrener Kupplerinnen, Sklavinnen der Lust, denen, wie ihm selbst, die göttliche Liebe als unerreichbares Ziel entgegenwinkt. Auf diesem Kontrast ist das ganze Buch aufgebaut. Der epische Bericht verschwindet in der Fülle lebhafter Genreszenen, witziger Anekdoten, grotesker Visionen und durchsichtiger Allegorien, in denen der realistische Sinn des Dichters die plastische Masse seines kräftigen Stiles findet. Er heftet sich ferner an die Motive der aesopischen Fabeln, die mit Sprichwörtern, Gleichnissen, Streitgedichten und spruchreichen Tiraden in einem undurchdringlichen Gemisch von sittlichem Ernst und frechen Späßen den Zweck dieses ganzen poetischen Karnevals verraten. Inbrünstige Hymnen und fromme Betrachtungen unterbrechen mit lyrischen Akzenten die Erzählung und Belehrung, die im erschütternden Gesang der Blinden und Bettler einen schaurig tiefsinnigen Abschluß finden.

Bei aller Originalität der Einfälle und des Tones, ist das ganze Gedicht mit unerschöpflichen Reminiszenzen mittelalterlicher Bildung und Literatur durchsetzt. Die wenigsten von ihnen sind aber auf bestimmte Quellen zurückzuführen. Dieser Feuerkopf, der aus dem Dunkel seiner Zelle die Welt betrachtet, gibt natürlich den Erinnerungsbildern des realen Lebens das höchste Relief, den literarischen indessen entsprechend verschwommene Umrisse. Sein Buch bildet auch in formaler Hinsicht den Höhepunkt der spanischen mittelalterlichen Poesie. Fünfundzwanzig verschiedene Versmaße passen sich mit gleicher Meisterschaft dem epischen Bericht, den lyrischen Stimmungen und dem lehrhaften Gehalt des Gedichtes an. Diese scheinbare Willkür ist, wie die Episoden und der geistige Gehalt des Buches, eine Manifestation spanischen Wesens, deren Einfluß noch Jahrhunderte auf Dichtung und Empfindungsart wirkte. Die Inspiration des Erzpriesters ist weder von der Lehrsucht seiner Zeitgenossen beschwert, noch von höfischem Flitter zur falscher Würde abgelenkt. Die Urwüchsigkeit des Ausdrucks versöhnt uns mit der Kunstlosigkeit der Struktur, die Aufrichtigkeit des Tones mildert die Roheit der Sprache, während die Schärfe des Spottes die echte Pein des Mannes verrät, der die Nöte des Lebens mit grotesken Späßen im Gaukelspiel der Zerrbilder veranschaulicht.

Gegenüber dieser ebenso leichtsinnigen wie tiefsinnigen Poesie verblassen die satirisch-lehrhaften Sittenspiegel, die die Spannungen des mittelalterlichen Lebens vom Standpunkt eines gesicherten Ge-



wissens und einer gefestigten sozialen Moral auszugleichen bestrebt sind. Diese Absicht verfolgt in der zweiten Jahrhunderthälfte der Kanzler und Chronist López de Ayala (s. o. S. 116) in seinem Rimado de Palacio, der in nüchternerem poetischen Stile, aber ebenfalls mit reicher Abwechslung der Form und der Argumente, die Welt des Lasters und der Bosheit aus eigenen schweren Erfahrungen als Hof- und Staatsmann schildert. Hier beginnt umständlich und zerfahren, aber doch aufrichtig und eindringlich, die strafende Schilderung fürstlicher Willkür und Habsucht, der Käuflichkeit, Anmaßung und Tücke der Höflinge, Beamten und Untergebenen, jene ächzende und doch machtlose Satire höfischer Art, die schon ein Gemeinplatz der mittelateinischen Literatur geworden war und sich in den späten Sittenromanen und in der dramatischen Dichtung Spaniens in lyrischen Ergüssen und deklamatorischen Exkursen gerade in den Glanzzeiten höfischer Kultur fortsetzt.

Die bescheidene, aber pointiertere Form der Proverbios wählte indessen zu gleicher Zeit der erste Jude, der als Spanier schrieb, Sem Tob, Rabbiner von Carrión de los Condes. In seinen klangreichen, wohlgebildeten Strophen von alternierend reimenden Siebensilblern sammelte er allerhand Lebensweisheit von vielseitigem Gehalt, die er aus spanischen Sprichwörtern, rabbinischen Schriften und eigenen Beobachtungen, mit der schwermütigen und doch verstandesscharfen Weltkenntnis der Unterdrückten schöpfte. Das Leitmotiv des Predigers Salomo gibt auch außerhalb Spaniens den zahlreichen Schriften dieser Art den Ton und auch zuweilen den Mut des Bekenntnisses. So jammert noch in denselben Jahren ein unbekannter Kleriker in seinem Libro de Miseria de homne über das Elend der Welt; aber er holt sich den Stoff zu seinen Klageliedern aus verschiedenen Werken, in denen dieses Motiv literarisch und moralisch in elegischen, philosophischen und rhetorischen Formen variiert wird.

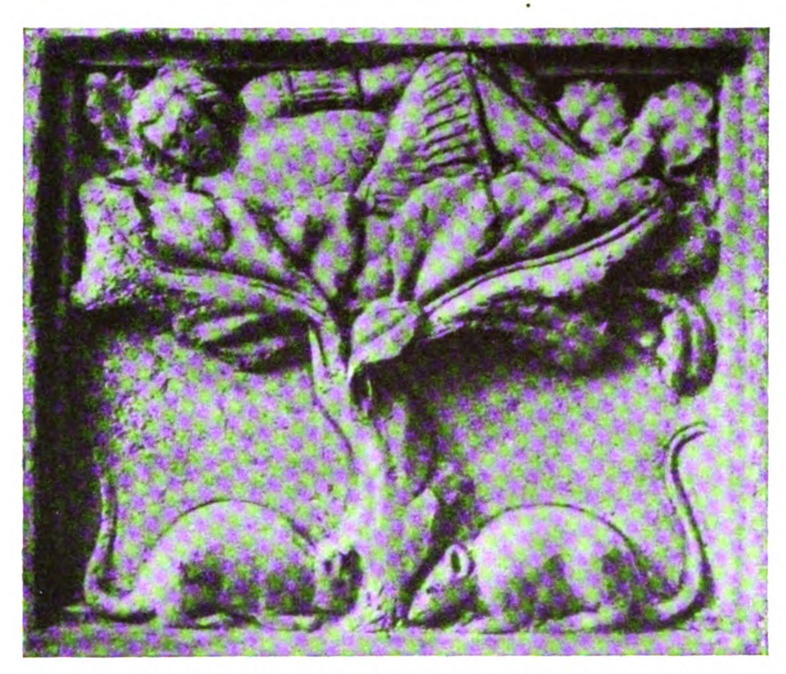
Diese mit Visionen und Erbauungsschriften geringeren Wertes noch erweiterte Literatur setzt sich im 15. Jahrhundert und im klassischen Zeitalter ununterbrochen in allen Stilarten fort. Wenn die fatalistische und pessimistische Grundstimmung dieser zahlreichen und umfangreichen Schriften sich als stets erneuertes mittelalterliches Vermächtnis weiter vererbt, so wird dies wohl der immanenten Tragik und Paradoxie des spanischen Wesens und Landes, der Melancholie und Einsamkeit seiner Menschen, ihrer Unfreiheit und Gelassenheit entsprechen. Fremde Formen und Anregungen haben hauptsächlich von Italien aus diese lehrhaft-besinnlichen Weltbetrachtungen stilistisch beeinflußt und gelehrt bereichert. Aber dadurch änderte sich kaum ihr Geist und ihre Richtung. Die Literatur der sogenannten spanischen Renaissance setzt diese Moralphilosophie des Mittelalters mit einer Folgerichtigkeit fort, die der Erhaltung nationaler Überlieferungen in Lebenssinn und -Sitte entspricht.

Textausgabe von Ruiz' Libro de buen amor, mit Kommentar von Cejador in der Samml. Clásicos Castellanos, Bd. 13 u. 17, Madrid 1913. Die übrigen oben gen. Werke in der Bibl. de Autores Españoles.

IX. DIE ALLEGORISCHE DICHTUNG.

Eine ständige Beigabe und zuweilen der einzige Schmuck der lehrhaften Dichtung ist die Allegorie. Sie ging aus der mittellateinischen Gelehrtenpoesie in die vulgäre Literatur über und errang sich darin im 13. Jahrhundert eine herrschende Stellung. Sie entspricht den rationalen Neigungen dieser Epoche, in welcher Gelehrsamkeit und Lehreifer die Phantasie und die Kunst in ihre Sphäre einbeziehen. Dieser neue Geist zersetzte und zerstörte die Autonomie der dichterischen Inspiration, die sich vornehmlich auf weltlichem Gebiete bis gegen 1200 neben Konventionen und Moden behaupten durfte. Die lehrhafte Gewohnheit, aus allen Erscheinungen der Natur und der Kunst eine Wahrheit, eine Ermahnung, ein Gebot abzulesen, verallgemeinerte sich mit der Zunahme der Bildungsinteressen in den Schichten, die bis dahin von ihnen unberührt gewesen waren. Die seit der Patristik geübte gleichnishafte Deutung von Poesie und Kunst erhielt im 13. Jahrhundert durch franziskanischen Mystizismus und dominikanischen Rationalismus einen neuen Impuls, der sich durch die Autorität





122. Allegorie des Lebens, Tor der St. Isidor-Kapelle, Markuskirche Venedig. 13. Jahrh. (Photo Alinari.)

ihrer Vertreter und den Eifer des Lehrbetriebes im gesamten Geistesleben auswirkte.

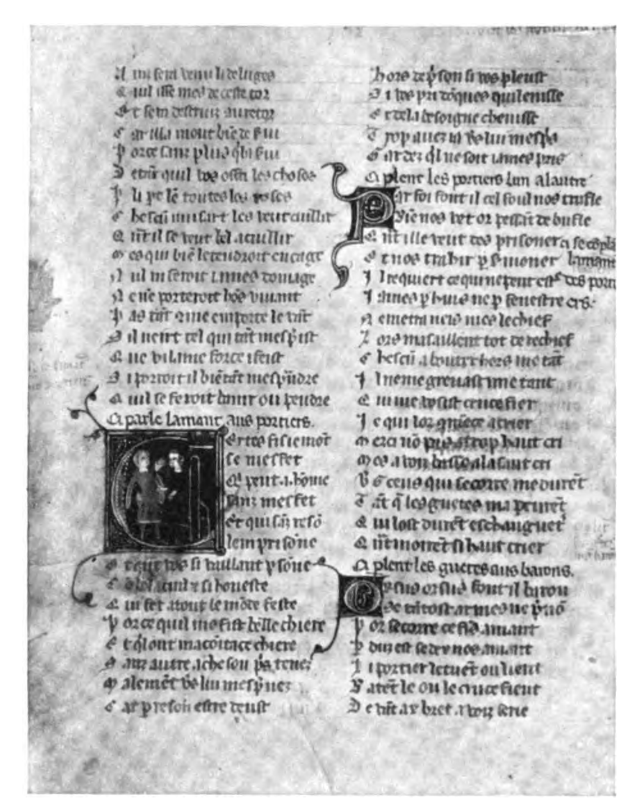
Die vulgäre Dichtung hängt auf diesem Gebiete viel enger mit der lateinischen Gelehrtenpoesie zusammen. Von hier aus kam die Anregung zur Verkörperungen der Begriffe in Bildgestalten. Das Zusammenspiel von Personifizierungen, mythologischen Figuren und Allegorien ergab seit Vergil, Boethius, Prudentius, Fulgentius und ihren späten Nachahmern epische und dramatische Spannungen von abstraktem Sinn und plastischer Anschaulichkeit, freilich aber in einer entrückten oder fiktiven, von Traum und Vision hervorgezauberten Welt. Die Vision ist mithin Anlaß und künstlerische Rechtfertigung allegorischer Handlung und zugleich technischer Kunstgriff für die Erzeugung eines sinnvollen Scheines. Ihr Reich war und blieb die übersinnliche Welt, die sich eben in den Gesichten einer echten oder vorgetäuschten Ekstase offenbart.

Mit der Zunahme weltlicher Neigungen und Dichtungen stiegen diese pseudopoetischen Motive (s. o. S. 16ff.) von ihren apokalyptischen und eschatologischen Sphären herab und verbanden sich mit der aus den Standesgeboten entwickelten weltlichen Moral, die nach ihrer epischen Versinnbildlichung im Roman und nach ihrer erlebnishaften Vertiefung in der Lyrik rationale Klärung und weltanschauliche Einordnung erstrebte.

Es ist bereits ausführlich dargelegt worden, daß die Helden der höfischen Liebesromane die Sinnbilder dieser von Minnefragen beherrschten Standesmoral waren. An diesen Idealgestalten haftete eine gewisse Symbolik; denn jede von ihnen hatte selbst bei der Verschwommenheit der Umrisse einen Charakter, der ihr Fühlen und Handeln und mithin den Sinn ihrer Schicksale bestimmte. Als aber der Roman sich zur Unterhaltungsliteratur verflachte, und sein gesamter moralischer Gehalt eine erschöpfende theoretische Zusammenfassung im Traktate des Andreas Capellanus erfahren hatte, wagte der fünfundzwanzigjährige, nicht sonderlich gelehrte, aber doch feinfühlige Dichter Guillaume de Lorris eine episch-gleichnishafte Versinnbildlichung dieser Minnekasuistik und schenkte zwischen 1225 und 1240 den entzückten Zeitgenossen und der dankbaren Nachwelt seinen berühmten Rosenroman.

Die Erzählung schildert die Abenteuer eines Liebenden in einer Zauberwelt, deren Gestalten keine Helden und Feen, sondern personifizierte Begriffe und menschenähnliche Figuren sind, die wie Lebewesen handeln und reden. Infolgedessen herrscht im epischen Bericht dieser Verwicklungen dunstige Verschwommenheit, steifes Gebahren und eine grundsätzliche Inkonsequenz, die sich sowohl in der Struktur des Romanes als in seiner Episodik verrät. Sie wird technisch durch das Traumgesicht gerechtfertigt, künstlerisch durch die Abwechslung der Bilder und Szenen gemildert, aber niemals ganz aufgehoben, weil dieser

rationale Spuk immer doppelsinnig und seine Gestalten immer zwitterhaft wirken. Dadurch, daß die Allegorie als Erscheinung und als Sinnbild aus den Sphären der frommen Moral und Rhetorik in die der Galanterie übergegangen ist, hat sich die Zweideutigkeit ihres Wesens nicht geändert, und ihre lehrhafte Steifheit bleibt dieselbe, ob sie im Dienste Gottes oder des Libertinage auftritt. Deshalb hat der verliebte Guillaume als Verfasser seiner allegorischen Ars amandi nie aufgehört, ein Dichter vom Schlage jener mittelalterlichen Kleriker zu sein, die mit scholastischen Antithesen und Diskussionen die Minnetüchtigkeit der Ritter und der Geistlichen zugunsten der letzteren erörterten, oder in Dialogen und Traktaten die Regeln der weltlichen Minne nach Ovids Muster aufstellten. Die lehrhafte Tendenz des Rosenromans ist offenbar, und sie rechtfertigt nach mittelalterlichen Anschauungen den Gebrauch der Allegorie.



123. Seite aus der Handschrift des Rosenromans in der Staatsbibliothek zu Berlin.

Literatur: Über die Quellen des Rosenromans vgl. Origines et sources du Roman de la Rose par E. Langlois, Paris 1890; dazu H. Brinckmann, Geschichte d. lateinischen Liebesdichtung im MA, Halle 1925. (Die franz. Übersetzung des Andreas Capellanus von Drouart la Vache, Ende des 13. Jahrh., jetzt mit Würdigung und Kommentar hgg. von J. Bassuet, 2 Bde., Paris 1926); ferner Ch. Oulmont, Les débats du Clerc et du Chevalier etc., Paris 1911. Kritische Ausgabe des Rosenromans von E. Langlois, S.A.T.F., 5 Bde., 1914 — 1923. — Einführung von K. v. Ettmayer, Der Rosenroman, I, Heidelberg 1919 und L. Thuasne, Le Roman de la Rose, Paris 1928.

Die allegorische Struktur des Rosenromans und seine idyllische Stimmung sind von einem Grundgleichnis beherrscht, das dem Ziele sinnlichen Begehrens die Gestalt einer Rose verleiht. Seit den schönen Versen in Catulls Epithalamion (Carmina, LXIII, 39ff.) ist der Vergleich eines Mädchens mit einer Blume eine feste Wendung geblieben. Im Wettbewerb zwischen den Lieblingsblumen der mittelalterlichen Welt, Lilie und Rose, trug die letztere mit einer sowohl mystischen als weltlichen Symbolik den Sieg davon. Das Grundmotiv des Rosenromans ist im etwas älteren Dit de la Rose enthalten, und das Sinnbild dieser vielbegehrten, von dornigen Hecken beschützten Liebesblume dürfte Guillaume de Lorris zu seinen Traumbildern inspiriert haben. Das Reich dieser Blume ist der Liebesgarten, der in dieser profanen und galanten Sphäre die gleiche Gestalt bewahrt hat, die ihm die lateinischen Dichter des Mittelalters in ihren konventionellen Schilderungen von Ideallandschaften und Paradiesgärten verliehen hatten, und der sich in der Dichtung und Malerei bis über die Renaissance hinaus erhielt.

Eine Traumwanderung durch eine solche Landschaft führt den Dichter an einem Frühlingsmorgen bis zum Liebesgarten, an dessen zinnenbekrönter Umfassungsmauer die Allegorien der liebesfeindlichen Laster und Mächte gemalt sind (v. 1—462). In diesen „hortus conclusus" gelangt, führt ihn die Sorglosigkeit (Oiseuse) an den Rand einer grünen Wiese, auf welcher sieben Paare ihre Reigen führen: Vergnügen (Deduit) mit Freude, der Liebesgott mit Schönheit, ein Ritter mit Reichtum, ein anderer aus Artus' Geschlecht mit Freigebigkeit, ein dritter mit Courtoisie, ferner ein Jüngling mit Jugend, denen sich ein



124. Jeunesse begrüßt den Liebenden, Miniatur aus der Handschr. des Rosenromans der Bibl. Sainte Geneviève, Paris (Mitte des 14. Jahrh.).

vierter Ritter mit Oiseuse anschließt (v. 1278). Vom Liebesgott mit gespanntem Bogen und fünf schußbereiten Pfeilen gefolgt, setzt der liebende und träumende Dichter seine Wanderung fort, bis er im Spiegelbild des Narcissusbrunnens die Rosenknospe erblickt, die sein Begehren entfacht (v. 1680). Sechs Pfeile treffen ihn nacheinander, die Bedingungen der höfischen Minne: Beauté, Simplece, Courtoisie, Franchise, Compagnie und Beau Semblant. Der Liebesgott, dem er nunmehr ergeben ist, verschließt sein Herz mit einem goldenen Schlüssel und belehrt ihn ausführlich über Pflichten und Gebote, Leiden und Freuden, Hindernisse und Erfolge eines Verliebten aus vornehmem Stande (v. 2764). Von tröstlichen Aussichten ermuntert, von Bel Accueil unterstützt, will er die Hand nach der ersehnten Knospe ausstrecken, aber aus dem tückischen Dornenbusch treten die passiven Beschützer ihrer Tugend — Gefahr, Üble Nachrede, Scham und Furcht — drohend hervor, so daß der Begleiter entflieht, und der Liebende eine erfolglose Mahnrede von Dame Raison über sich ergehen lassen muß (v. 3098). Auf Anraten eines Freundes wird ihm eine bedingungslose Liebe zur Rosenknospe gestattet, aber wie Franchise und Pitié zu seiner Hilfe herbeieilen, und Bel Accueil sich wieder einfindet, schöpft der Liebende Mut, um einen Kuß zu verlangen. Venus mit flammendem Schwerte unterstützt diesen Wunsch ihres Dieners gegen die Bedenken seines Begleiters (v. 3498). Aber schon eilen die Hüter der Keuschheit herbei und stellen sich vor die Tore einer Burg, welche Eifersucht um die Rosenbüsche hervorzaubert, um darin auch Bel Accueil zusammen mit einer alten Frau gefangen zu halten, während der Liebende am Gelingen seines Abenteuers verzweifelt (v. 4058).

Der Tod riß Guillaume de Lorris aus diesen Phantasien, so daß wir nur aus der Anlage des Gedichts und aus den Gewohnheiten seiner Zeit (s. o. S. 126) den beabsichtigten glücklichen Ausgang des Liebesromans erschließen können. Ein jugendlicher Dichter, der seine Herzensangelegenheiten mit solchen Klügeleien verbindet und schon so früh mit anderer Leute Erfahrungen und Lehren sich als Wegweiser im Irrgarten der Minne aufspielt, ist von vornherein für die Poesie verloren, aber doch nicht reif genug, um in sein allegorisches Spiel soviel Geheimnisse hinein zu vergraben, als seine jüngeren und jüngsten Ausleger aus ihm entnahmen. Das Überwiegen des Verstandes über die Phantasie, der Grübelei über die Empfindung verrät uns einen espritbegabten Intellektuellen, der seine Seelenanalysen an Schatten übt, sein Naturempfinden in Detailaufzählung auflöst und ein Liebesdrama in eher alt- als weltklugen Dialogen, in spruchreichen Diskussionen und spitzfindigen Tiraden zersetzt. Wie typisch diese Anlage und dieser Stil für französische Geistesart jener Zeit waren, zeigt die einheitliche germanische Ablehnung des Romans in der Epoche des stärksten welschen Einflusses auf deutsche Literatur und Gesittung. Sein ungeheurer Erfolg in der romanischen Welt hängt von der subtilen Art ab, mit welcher Guillaume de Lorris in leidenschaftslosen, aber glatten und sauberen Versen alle sentimentalen und rationalen Motive der zeitgenössischen vulgären

Literatur in eine unpersönlich abstrakte Fiktion hineinkomponierte. Dieser Grundcharakter des Werkes und der zufällig fragmentarische Zustand reizte 40 Jahre später den weltmännisch vorurteilslosen und gelehrten Jean Chopinel aus Meun an der Loire, das Gedicht als Vorwand für lehrhafte und satirische Exkurse zu mißbrauchen und ohne Anmut und Geschmack die poetischen Untugenden seines Vorläufers zu verschärfen. Freilich ist daraus auf Kosten der Poesie das bedeutsamste Kulturdokument des vulgären Schrifttums seiner Zeit entstanden. Die vornehme und zuweilen idyllisch zarte Liebesallegorie verwandelt sich unter Chopinels Feder in einen derb schamlosen, redseligen und selbstgefälligen Zynismus, dem die Herzhaftigkeit der Fabliaux fehlt, dafür aber die Lüsternheit eines „Cérébral" mit unverblümter Deutlichkeit die Würze gibt.



125. Jean de Meun, Credo, Handschrift der Kgl. Bibliothek im Haag, 14. Jahrh. (Nach Byvank, Les principaux Mss. de la Bibl. Royale des Pays Bas.)

Dem Liebenden ist die Frühjahrspromenade durch den Rosengarten zum Leidensweg geworden; denn er muß zunächst eine endlose, aufdringlich belehrende, mit Definitionen, Einwänden und historischen Beispielen beschwerte Moralpredigt von Dame Raison über sich ergehen lassen und ihre Meinungen über Liebe, Glück, Alter, Eifersucht, das Walten der Fortuna u. a. anhören (v. 4226—7229); ferner die Ratschläge Amis', der alle Schliche kennt, um Frauengunst zu erwerben (v. 8065ff.) und mit einer erstaunlichen Offenheit der Sprache und der Beispiele ihm nebst anderen Dingen rücksichtslose Weiberverachtung beizubringen versucht (v. 10002). Dies nützt dem sentimentalen Schwärmer nicht viel. Der Liebesgott muß zu seiner Hilfe den ganzen Stab seiner Diener und Vasallen mobil machen. Die interessanteste Figur aus diesem Kreise ist Faux-Semblant, der in leidenschaftlichen Reden und Gegenreden die Tücken der Mönche enthüllt; denn dieser Trügemund nimmt wie Tartuffe die Gestalt und die Ausdrucksweise frömmelnder Seelsorger an, um sich als Allerweltsbetrüger überall hindurch zu schleichen, wo Einfalt, Tücke, Laster und Gemeinheit herrschen. Als Beichtvater kennt er alle Geheimnisse und kann durch seine Anklage auf Ketzereiverdacht einen jeden hilflos ins Verderben führen. So erdrosselt er auf der Stelle Male-Bouche, die reumütig zur Beichte vor ihm hingekniet war (v. 12367). Ihm folgt in der Handlung des Romans eine nicht minder widerwärtige Gestalt, jene alte Kupplerin, die mit Bel-Accueil in der Rosenburg eingesperrt war (s. o.). Sie entwickelt salbungsvoll und zynisch eine Ars amandi, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt (v. 14546). Nun hat diese kundige und gelehrte Berufsverführerin den Widerstand des Liebenden gebrochen, und er versucht einen neuen Angriff auf die begehrte Rose. Die Wächter des Liebesschlosses setzen sich zur Wehr. Der Stab des Liebesgottes eilt zum Kampfe, und die Schlacht dauert bis zum Erscheinen der Venus (v. 15800). Unterdessen waltet Natur in ihrer Schmiede ihres weltbeherrschenden Amtes und entwirft dem Genius ein ausführliches Bild ihrer Tätigkeit in Himmel und Erde, eine rationalistische Enzyklopädie des Geheimwissens, die in einer Anklage gegen die Feinde der natürlichen Liebe gipfelt (v. 19438). Sie entsendet Genius den Belagerern des Liebesschlosses zur Hilfe, so daß der Kampf zugunsten des Liebenden ausgeht, der nunmehr den verdienten Lohn so vieler Mühen empfangen kann. Der schelmische Dichter hat sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, mit einem durchsichtigen Gleichnis von unverschämter Umständlichkeit zu schildern, wie der Liebende die jungfräuliche Knospe in eine vollreife Rose verwandelt.

In einem halben Jahrhundert hat die Idee des Rosenromans die Entwicklung des gesamten romanischen Schrifttums des 13. Jahrhunderts mitgemacht, und das Werk ist mit der Verwendung der lehrhaften und allegorischen mittellateinischen Literatur, die Jean de Meun vertraut war, zum poetischen Traktate und zur Bekenntnisschrift geworden. Die für diese Zeit charakteristische Vermischung von Sentimentalität und Roheit, von Belehrung und Satire, von Plattheit und Kühnheit hat hier eine visionäre Form erhalten, die dem Dichter große Freiheit und dem Leser vielseitige Eindrücke auf Phantasie, Gefühl und Verstand gewährte. Die bis in die Neuzeit andauernde Volkstümlichkeit des Werkes hing weniger von seinen dichterischen Qualitäten als von dieser künstlichen Verbindung verschiedenartigster Motive und Stoffe ab. Im Rosenroman einen Markstein zwischen Mittelalter und Reformation oder Renaissance zu erblicken, heißt mit den Begriffen der geistes- und literaturgeschichtlichen Periodisierung ein verwirrendes Spiel treiben. Das Gedicht hat indessen mit seinen verlockenden Formen und seinem aktuellen Gehalt den steifen, unfreien und mithin unpoetischen Kunstgriffen der Allegorik und ihrem Zwitterwesen zum Siege verholfen und auch die Laienwelt von der reinen Anschauung, vom gefühlsmäßigen Erleben, von der Unmittelbarkeit des Verstehens zu nebelhaften Begriffsspielereien, zu klügelnden Deutungen und frostigen Kombinationen abgelenkt. Der tyrannische Geist und die pedantischen Gewohnheiten der Schule überwucherten die freie Inspiration und knechteten die Phantasie und die Poesie. Die geistige Gebundenheit jener Epoche und der kalte Zauber des Gedichts haben ihm eine Geltung gegeben, der sich niemand entzog. Der Einfluß des Rosenromans läßt sich nicht ermessen, weil seine Elemente und sein Geist, seine Tendenz und sein Gehalt sich in den verschiedensten Denkmälern der lateinischen und vulgären Literatur des Mittelalters bis hinauf zu Martianus Capella, zur Psychomachie des Prudentius und zu ihren Nacheiferern bis Alanus von Lille und seinen französischen Bearbeitern verfolgen lassen. Man kann mit Sicherheit feststellen, daß er diese Überlieferung verjüngt und verallgemeinert hat, und daß er alles, was bis dahin exklusiv und esoterisch war, vergröberte und verflachte.

Der Einfluß des Rosenromans ist überall erkennbar, wo Minnekasuistik in allegorischen Formen, in idyllischer Stimmung und in der Ideallandschaft des Liebesgartens veranschaulicht und diskutiert wird, also in einem großen Teil der französischen Dichtung des Spätmittelalters, die sich in den Bahnen der Überlieferung fortbewegte. Positiver und fruchtbarer war seine Wirkung in den Kreisen, in denen seine Satire und aufklärerische Tendenz Widerhall oder Widerspruch erregten. Am empfänglichsten zeigten sich für sie in den 90er Jahren, also nicht lange nach seinem Bekanntwerden, die emanzipierte florentinische Jugend, die sich wie keine andere eine gewisse Freiheit der Gesinnung und der Sprache in den Stürmen und Wandlungen einer politischen und geistigen Revolution erlauben durfte. Es entstanden in diesem Kreise und vielleicht in einem poetisch-libertinen Wettbewerb zwischen gleichgesinnten und befreundeten Musendienern, gleich zwei Bearbeitungen des Romans: das geistreichelnde, frivol witzelnde Detto d'amore in Knittelversen, die das gleiche Wort in verschiedenen Bedeutungen an Reimstelle verbinden; ferner der viel bedeutendere Fiore eines Ser Durante, der in 232 Sonetten die Allegorien Jeans von Meun anwendet, um in straffer Folge und mit keckem Freimut die Scheinheiligkeit der „Hypochristen" (Son. CIV, v. 11) zu geißeln und den Sieg der Naturtriebe über ihre offenen und geheimen Feinde zu verherrlichen. Ein siebenfacher, teilweise bereits vom Entdecker des Fiore geführter Indizienbeweis ließ im Verfasser dieser teils launig nachlässigen, teils kernig prägnanten Sonette den jugendlichen Dichter der Göttlichen Komödie erkennen. Wenn die Statistik in solchen Fragen etwas besagen könnte, so hätte man nur zu verzeichnen, daß der energischen Ablehnung dieser Zuteilung durch die Autorität Karl Voßlers der Consensus vieler Danteforscher gegenübersteht.

Literatur: Il Fiore e il Detto d'Amore, a cura di. E. G. Parodi, als Anhang zu Le opere di Dante edite dalla Soc. Dantesca ital. Firenze 1922; deutsche Übersetzung mit Einl. u. Kommentar v. A. Bassermann Heidelberg 1926. Über den Einfluß des Rosenromans in Italien vgl. L. Foscolo Benedetto, Il Rom. de la



Rose e la letteratura italiana, Zeitschr. f. roman, Philologie, Beiheft 21, Halle 1913.

In offenem Gegensatz zur lockeren Moral des Rosenromans, aber mit konsequenter Anwendung des monotonen Räderwerks seiner Allegorik, haben zwei Mönche des 14. Jahrhunderts in französischen Dichtungen von großem Umfang seinen verführerischen Einfluß zu durchkreuzen versucht: der anglonormannische Moralist John Gower in seinem unerhört schwerfälligen Mirour de l'homme (1317) und Guillaume de Deguilleville in seiner allegorischen Trilogie (Pelerinage de la vie humaine, de l'ame und de Jesus-Christ), die eine Jenseitsvision mit einer erdrückenden Fülle esoterischer und praktischer Belehrung vornehmlich asketisch-moralischen Inhalts beschreibt. Dieses sehr erfolgreiche Gedicht erscheint heute als ein groteskes Gegenstück zur Göttlichen Komödie und als Sympton der Pedanterie, zu welcher Schulmeister und Moralprediger die Poesiebeflissenen ihrer Zeit erzogen hatten.

Literatur: J. Gower, The complete Works, ed. by G. C. Macaulay, 1. Bd. Oxford 1899; Guill. de Deguilleville, Pelerinages hgg. v. Stürzinger, London Roxburgh Club, 1895. Monographien in den erwähnten Handbüchern, dazu A. Farinelli, Dante e la Francia, Milano 1908, 1. Bd. bes. S. 147ff.

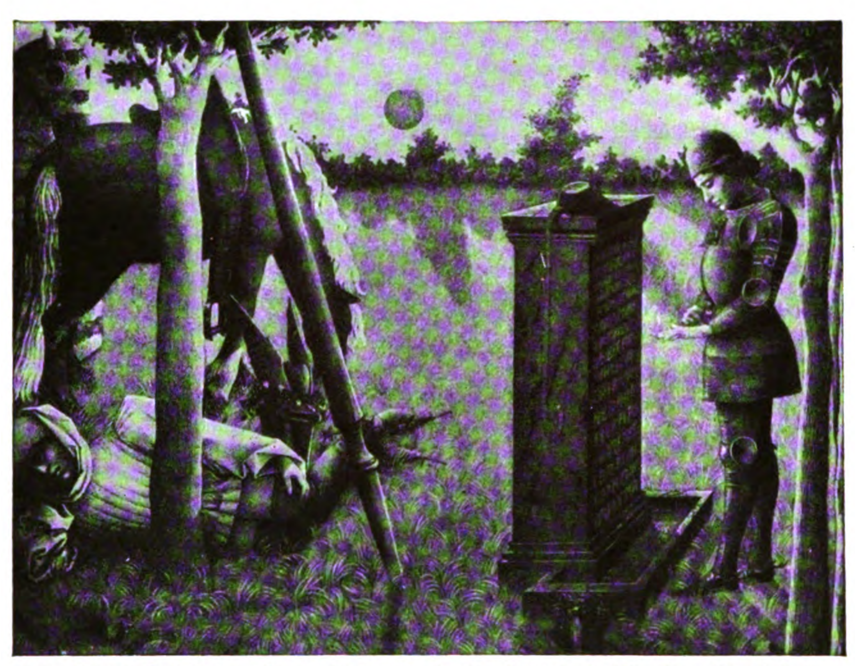


126. Karl V. von Frankreich und Jean de Vignay, aus Jeu des échecs moralisés, Bibl. Nat. Paris, 14. Jahrh. (Nach Martin, w. o.)

Die Polemik gegen den Rosenroman nahm energischere und weltlichere Formen an, als die vielseitig begabte Dichterin Christine de Pisan (s. u.) in ihrer Epitre au dieu d'amour und im Dit de la Rose um die Wende des 14. Jahrhunderts gegen Jeans unehrerbietige Verunglimpfung der Frau Protest erhob. Es mag wundernehmen, daß dieser Einspruch erst nach so langer Zeit erfolgte. Vielleicht wurde die ganze Tragweite des kühnen Buches erst jetzt in ihrem vollen Umfang erfaßt; denn zu Christine gesellten sich, nebst anderen, der viel verehrte und einflußreiche Jean Gerson, Kanzler der Pariser Kirche und großer Prediger. Aber seine moralischen Bedenken sind geistlicher Natur und entsprachen der kritischen Einstellung seiner dichtenden Vorläufer. Christines Empfindlichkeit entspringt weniger einem moralischen Gewissen, als der Überzeugung, daß diese wilden frauenfeindlichen Tiraden den höfischen Idealen und der vornehmen Gesittung Abbruch taten. Sie hatte dieses edle Vermächtnis der Vergangenheit in ihrer Lyrik und in zahlreichen Dichtungen allegorischen Stiles gepflegt, während ihre höfische Umwelt gelegentlich seine Formen, aber nicht mehr seinen Geist achtete. So entstand der erste literarische Streit der französischen Literatur, jene „Querelle" des Rosenromans, die den Anlaß zu seiner überzeugten und rhetorischen Verteidigung gab.

Einzelheiten über diese Quelle jetzt bei M.-J. Pinet, Christine de Pisan, Paris 1927, Kap. III, S. 64ff. mit bibliographischen Angaben.





127. René d'Anjou, Cuer d'amour épris, Handschrift des 15. Jahrh., Wien, Nationalbibliothek (Cuer entziffert die Inschrift des Zauberbrunnens. Vif-Désir schlummert). (Nach der Facsimile-Ausgabe)

Es ist bezeichnend, daß die Form des Gedichts niemals bei diesen Diskussionen in Frage gestellt wurde. Die Kunstform der Allegorie blieb unbestritten und beherrschte das gesamte Schrifttum des 14. und 15. Jahrhunderts als Ausdruck des intellektuellen und rationalen Zuges im Geistesleben dieser Zeit. Selbst ihre elegantesten Dichter, die in der spielerischen Leichtigkeit ihres Könnens die eigentlichen Ressourcen ihrer Eingebung fanden, verzichteten nicht auf die schwerfällige Beigabe handelnder, räsonnierender und streitender Personifizierungen, wenn sie den meist frivolen Konflikten der Liebe den Schein eines ethischen Ernstes verleihen wollten.

So der virtuose und galante Lyriker Guillaume de Machaut in seinen Dits und Jugements; Eustache Deschamps in den satirischen Fiktionen (Fiction du Lion und Miroir de Mariage, um 1400), die die endlose Folge seiner idyllischen, weichlich klagenden, eintönig plaudernden Gelegenheitsgedichte unterbrechen; der fürstliche Dilettant René von Anjou, dem die Sorge um seine imaginären Reiche Zeit und Muße gewährte, um im Livre du cœur d'amour épris und in zahlreichen anderen Allegorien eine kraftlose Sinnlichkeit in visionären Phantasien und unaufrichtige Schwärmereien in grüblerischen Verbindungen zu verdichten; ferner der gelehrte Olivier de la Marche in seinem Chevalier délibéré (1483) und der Chronist Jean Molinet in seiner prosaischen und mit Kommentaren versehenen Bearbeitung des Rosenromans, nebst all seinen dichtenden Zeitgenossen, denen die Poesie ein Zeitvertreib, ein Handwerk und eine gewinnbringende Beschäftigung bedeutete. Die extremen Erscheinungen dieser zähen Liebhaberei, dieser festgewurzelten Neigungen zu verstandeskühlen Kombinationen haben jene Autoren an den Tag gefördert, denen jeder modische Gegenstand gut genug war, um sie an konkrete Dinge zu heften. Jean Aicart ging ihnen 1332 mit einer Prise amoureuse voran, in welcher, wie im Mythus von Diana und Aktäon, eine Jagdpartie zur Allegorie der Liebeskämpfe wird. Hundert Jahre später eiferte ihm der Verfasser der lehrhaften Jagdallegorie Le Livre du Roy Modus et de la Reine Ratio in Prosa nach. Und wenn derselbe Aicart eine Liebesgeschichte in den Echecs amoureux als allegorische Schachpartie darstellt und eine Anzahl eifriger Nachahmer veranlaßt, seinem Beispiele zu folgen, so will es doch bedeuten, daß in diesen Verirrungen des Geschmacks und des Verstandes Methode liegt.

Gerade diese intellektuelle Überspanntheit vermag den Geist dieser Literatur zu enthüllen. Wie öde, weltfremd und dekadent uns dieser überspitzte Scharfsinn auch erscheinen mag, so ist es doch eine quälerische Neugier, eine bis zur Verbohrtheit leidenschaftliche Anspannung des Geistes, die auf solche Irrwege führen. Die Probleme, die ihnen zugrunde liegen, sind nicht so ausgeklügelt, wie die Formen ihrer Veranschaulichung und Lösung. Es ist ein verzweifeltes, bis zur Erschöpfung gründliches, teil optimistisch ermunterndes, teils



resigniert duldendes Ergründen der weltanschaulichen Fragen, die sich der mittelalterlichen Gesellschaft gestellt hatten, als sie ihre Lebensformen geprägt und ihre geistigen Grenzen erkannt hatte. In diesen von Glauben und Wissen gezeichneten Grenzen waren die Konflikte zwischen Natur und Geist, Trieb und Vernunft, Standesmoral und Lebensnot in unergründliches Geheimnis gehüllt. Adelsfragen und Minnefragen, Gottesgebot und Anstandspflicht, irdische und himmlische Liebe haben sich eine Dialektik geschaffen, die sich mit ihren Schlüssen in engem Kreise drehte, und die sich mit Gestalten und Sinnbildern einen Ausweg in eine imaginäre Freiheit erzwang. Diese Dialektik setzte sich bis zur „Carte du Tendre" und noch weiterhin in ähnlichen Formen fort und wurde zweck- und wesenlos, als die Moral der Aufklärung die Grenzen und die Begriffe der mittelalterlichen Ethik auflöste und überwand.



128. Seite aus dem Livre de Roi Modus et de la Reine Ratio, Franz. Handschr. des 15. Jahrh., Kupferstichkabinett, Berlin.

Die Literatur dieser Richtung ist bei Huizinga (s. o. S. 122) zitiert und verwertet. René d'Anjou, Cuer d'amour épris nach der berühmten Wiener Handschrift in Faksimile hgg. von O. Smital u. C. Winkler, 2 Bde., Wien 1926. Von den Dichtungen dieser Zeit und Art sei noch Martin Le Franc's „Champion des Dames" (1442) erwähnt. Die „Carte du tendre" aus dem Roman „Clélie" (1654) von Madeleine de Scudéry reprod. im 2. Bande, S. 110 der zit. Gesch. d. franz. Lit. von Suchier und Birch-Hirschfeld.

Schon bei den frühen Provenzalen hatten sich diese weltanschaulichen Reflexionen in die Lyrik eingenistet und gaben den späteren Sängern Frankreichs, Italiens, Spaniens und Portugals das Motiv und die Richtung ihrer Spekulationen. Die grundsätzliche Bedeutung dieser Minnefragen, um welche sich die ganze weltliche Moral des Mittelalters drehte, hatte nun zur Folge, daß an den Begriff und an die Anschauung der Minne jedes Wissen, jede Lebensbetrachtung und Moralphilosophie angeknüpft wurden. So wird es begreiflich, daß der Provenzale Matfre Ermengau alle Kenntnisse der Naturphilosophie und Theologie in den 34000 Versen seines Breviari d'amor (1288) aus einem „Baum der Liebe" herauslöste und um diese einfachere Grundallegorie sowohl die Lehren der Asketen als die der Weltmänner gruppierte.

In ähnlicher Form hat Dantes Zeit- und Schicksalsgenosse Francesco da Barberino (s. o. S. 172) dem Liebesgott die Rolle eines Lehrmeisters zuerteilt, um allen Ständen die Anstandssitten für alle Gelegenheiten des praktischen Lebens beizubringen. Während die allegorischen Kunstgriffe des Provenzalen einen schematischen Charakter aufweisen, der an manche Schriften des Raymundus Lullus erinnert (s. o. S. 176), stehen diese Documenti d'amore des Toskaners unter dem Einfluß des Rosenromans und verzichten auf jede spekulative und moralphilosophische Tendenz. Ebenso unselbständig in der Erfindung, aber vielseitiger in der Belehrung ist die dem Dino Compagni aus Florenz (s. o. S. 161) zugeschriebene Intelligenza in 309



129. Seite aus Matfre Ermengau's Breviari d'Amor, Handschr. des 13. Jahrh., Bibliothek des Escorial.

neunzeiligen Stanzen, deren Grundallegorie aus den Vorstellungen der esoterischen Lyrik seiner Zeit entnommen ist, um das Walten der „Intelligenza" in Geschichte und Philosophie deskriptiv, sicht- und greifbar zu veranschaulichen. Viele geheime Fäden verbinden diese gesamte allegorische Dichtung mit Dantes Göttlicher Komödie; aber sie erschließen nur das Zeitgebundene und das vom Dichter Überwundene, also die Materialien und die fernen Anregungen seiner Phantasie, deren Kenntnis uns zwar ermöglicht, zu begreifen, wie sein Werk aufgenommen und verstanden wurde, nicht aber, wie es selbst entstand und reifte. Dieses kann nur der Dichter selbst offenbaren, soweit sein Genie und sein Wollen sich in seinem Werke enthüllen.

Literatur: Das Breviari d'Amor in 2 Bänden hgg. v. G. Azais, Béziers 1862. Für die oben erwähnten ital. allegorischen Dichtungen vgl. die ob. S. 175 zit. Bibliografia dei testi di lingua.

Über den Einfluß der französischen u. italienischen Allegorik auf die span. Literatur vgl. Chandler Rathfon Post, Mediaeval spanish Allegory, Cambridge, Harvard Univ. Press 1915.

X. DAS SCHAUSPIEL.

Mimischer Trieb ist in der menschlichen Natur so fest verwurzelt und sein Ausdruck in Gebärdensprache und Mienenspiel so elementar, daß eine schriftliche Überlieferung nur seine reiferen Äußerungen bewahrt. Von der römischen Theaterleidenschaft, die die Welt umspannte, ist dem Mittelalter nichts verblieben. Ihre überall verstreuten architektonischen Denkmäler verfielen als erste der Zerstörung und verwandelten sich in Steinbrüche und Festungen. Was die aus dem Theater vertriebenen Mimen und Histrionen zu bieten imstande waren, und welchem Publikum sie sich zeigten, ist unbekannt. Wir glauben mithin, daß sie eine rohe Kunst pflegten, die sich von den Darbietungen der Gaukler kaum unterschied. Eine weltliche Schaubühne konnte nicht entstehen, solange diese Hanswurste und ihr Treiben nur an der Peripherie der menschlichen Gesellschaft und unter dem kirchlichen Fluch gedeihen konnten. Erst als die Kirchenspiele die mimische Kunst adelten, fiel ein Schimmer ihres Glanzes auch auf diese dunklen Erscheinungen der mittelalterlichen Kultur und verhalf ihnen zu künstlerischer und gesellschaftlicher Würde.

Es liegt im Wesen des Schauspiels, daß es im Ernste wie im Spiele eine Gemeinschaft des Empfindens und des Verständnisses voraussetzt. Das Schauspiel wächst im Mittelalter aus der Kirche hervor, weil diese die einzige Gemeinschaft bildet, die alle Menschen in einem Geiste und in einer Gesittung verbindet. Ihr Ausdruck ist der Kultus und ihre Sprache das Latein. Da nun beide überall gleichartig sind, hat das Schauspiel ursprünglich überall dieselben Formen, Motive und Absichten besessen, die sich erst dann national und sprachlich differenzierten, als diese universale Gemeinschaft sich in verschiedene Gebiete und Geistesarten mit ungleichem Bewußtsein einer kollektiven Besonderheit abspaltete.

Die Anregung zur Kultushandlung kam vom Wechselgesang, der an hohen Festtagen die Trennung von Priester und Gemeinde aufhob, wobei kurze Paraphrasen den liturgischen Text (sogen. Tropen) klärend erweiterten und mimisch-szenische Handlungen vor dem Altar Christi Grablegung, Auferstehung und Kindheit, den Sündenfall, die Folge der Propheten und einige Episoden des Alten Testaments zyklisch veranschaulichten. Der Charakter dieser Kultushandlung ist ein illustrativer, kein dramatischer gewesen. Infolgedessen wurden in der ersten Hälfte des 12. Jahrunderts in den lateinischen Text erläuternde französische Versabschnitte eingeflochten, die in drei Darstellungen des Hilarius und im *Sponsus* den Eindruck erhöhen, die Realistik der Szenen steigern und die erste Lockerung starrer liturgischer Schemen bewirken. Die Verwendung der Vulgärsprache hat demnach die ursprünglich rein symbolische Handlung dem allgemeinen Verständnis erschlossen und das Tor geöffnet, durch welches sie in die Öffentlichkeit trat, um sich mit menschlichen Realitäten zu erweitern.



130. Gaukler, Initiale aus einer liturgischen Handschrift von Cîteaux, 12. Jhrh., Bibl. de la Ville Dijon (nach Oursel).

In der Zeit, als die Kirchenfassaden sich mit biblischen und eschatologischen Darstellungen zu schmükken begannen, nahm das geistliche Schauspiel an Zahl und Umfang, an Lebhaftigkeit der Szenen und Dialoge, an Episodik und an szenischem Aufwand zu. Dieses Zusammentreffen ist nicht zufällig. Das religiöse Empfinden vertieft sich, indem es sich in Kunst und Dichtung äußert, und die kirchliche Symbolik wird unmittelbarer und beredter, indem sie die Formen und den Ausdruck des Lebens plastisch und mimisch übernimmt. Die Folge davon war, daß das geistliche Schauspiel, das Mysterium, wie es seit dem 14. Jahrhundert in Frankreich heißt, gleichzeitig mit den Statuen das Kircheninnere verließ und die Vorhallen und Plätze als Bühne benutzte. So treten allmählich und unwillkürlich weltliche Elemente in die Darstellung biblischer Szenen ein. Durch die sich daraus ergebende Spannung wird die illustrative Handlung zum Drama.

Diese Entwicklung ist schon Mitte des 12. Jahrhunderts im anglonormannischen *Adamspiel* vollzogen. Adam, Eva und Satan sind hier keine bloßen Figuren eines Weihnachtsspieles, sondern schon ausgebildete Gestalten mit kräftigen menschlichen Zügen, deren Redeweise sich je nach den Situationen mit deutlichem Streben nach echten Akzenten und lebenswahrem Affekt differenziert. Steifer in Aufbau und Sprache, in Vers und Reim eintönig ist die um 1200 abgefaßte und ebenfalls fragmentarisch überlieferte *Sainte Resurrection*, ein anglonormannisches Osterspiel, das in seiner unpersönlichen Art den Typus solcher überall verbreiteten und an kirchliche Schemen gebundenen frommen Handlungen repräsentiert. In dieser Bedeutung kommt ihm das *Auto de los Reyes Magos* nahe, die ungefähr zeitgenössische, konventionell kunstlose Urerscheinung des glorreichen spanischen Theaters und sein einziges bekanntes Denkmal bis zum schlichten Krippenspiel des feinsinnigen Jorge Manrique und zum katalanischen *Misterio de Elche* (15. Jahrhundert). Erst in dieser Zeit humanistischer Hochblüte erhielt das geistliche Schauspiel in Italien die literarische und dramatische Gestalt der *sacra rappresentazione*, die sowohl biblische Episoden als auch Heiligenlegenden in durchaus volkstümlicher Form und Sprache und ganz im Geiste mittelalterlicher Mysterien auf die Bühne brachte. Die geringere Bedeutung des Dramas und Theaters in der bodenständigen italienischen Literatur und Kultur geht schon aus dem Umstand hervor, daß das liturgische



131. Sturz eines Idols von einer Säule, entsprechend der Schlußszene von Jean Bodels Niklasspiel, Glasmalerei der Kathedrale zu Chartres, Hauptfenster der Fassade, 2. Quadrat von oben, 12. Jahrh.

Drama bis zu dieser vorgerückten Zeit nur noch die einfache Gliederung der dialogischen Lauda und ihren eher lyrischen als dramatischen Ton bewahrte, den ihm die franziskanischen Dichter des 13. Jahrhunderts in Umbrien verliehen hatten.

Währenddessen hatte das geistliche Schauspiel in Frankreich mannigfaltige Formen entwickelt und eine Reihe bedeutender Erscheinungen hervorgebracht, in denen sich bereits Theaterleidenschaft und bühnentechnische Routine offenbaren. Die im Adamspiel angedeutete realistische Belebung der Handlung kennzeichnet die Richtung dieser Entwicklung; denn nur diese weltlichen Elemente konnten den festen religiösen Motiven und Szenen die Möglichkeit dramatischer Kontraste, dichterischer Gestaltung und theatralischer Wirkung erschließen. Schon um die Jahrhundertwende erscheint in Jean Bodels Jeu de Saint Nicolas der fromme Inhalt einer sehr populären Heiligenlegende als bloßer Rahmen für weltliche Szenen, die eine neue und reife Auffassung theatralischer Effekte verraten. Die Eigenart des Bühnenwerkes dieses vielseitig begabten Dichters aus der poesiefreudigen Stadt Arras (s. o. S. 59), erhellt aus dem Vergleich mit dem um wenig älteren lateinischen „Ludus super iconia Sancti Nicolai". Jean Bodel hat die Wundertätigkeit des Heiligen, der verlorene Schätze in den Besitz des Eigentümers zurückzubringen vermag, im epischen Rahmen des Kampfes zwischen Christen und Sarazenen dargestellt und damit dem Bühnenspiele ein aktuelles Kolorit und eine reiche szenische Gliederung verliehen. Bis zur Bekehrung des Heidenkönigs und seiner Leute entrollen sich 32 kurze Auftritte, im abwechselnden Rahmen des Königshofes, des Heidentempels, der Residenz von vier Emiren, einer Schenke, eines Gefängnisgrabens, eines Schlachtfeldes, in denen der Herrscher und seine Leute, Ritter, Schankwirte und Diebe eine kräftige, nach Amt, Würde und Tätigkeit abgestufte Sprache reden. Eine Engelserscheinung (v. 412ff.), die christlichen Märtyrer und die Aufforderung zum Tedeum am Schlusse des Spieles weisen auf seinen kirchlichen Ursprung hin und bilden mit ihrer pathetischen Geste und demütig frommen Sprache den Kontrast zum geräuschvoll derben Treiben der übrigen Personen.

Literatur: Wir erwähnen hier nur die allerneuesten Publikationen, die in ihrem Inhalt und ihren Hinweisen die ältere Literatur berücksichtigen. Allgemeines: Karl Voßler, Die Antike und die Bühnendichtung der Romanen, Vorträge der Bibliothek Warburg, VII, Leipzig 1929, S. 1—38. V. de Bartholomaeis, Origini della Poesia drammatica in Italia, Bologna (1924). Gustave Cohen, Le Théâtre en France au M. A., I., Paris 1928; dess. Histoire de la mise en scène dans le Théâtre relig. franç. du M. A. 2. éd., Paris 1926. Texte: Förster u. Koschwitz, Altfranz. Übungsbuch; Jean Bodel, Le jeu St. Nicolas, Class. fr. du M. A., 1925, N. 48.

Bei der Seltenheit der erhaltenen Denkmäler des mittelalterlichen Theaters bedeutet das Niklasspiel einen Höhe- und Wendepunkt. Heiliges und Profanes ist in ihm noch so locker,



aber künstlerisch und ideell so zusammenhängend verknüpft, wie der Schmuck der Kathedralen mit seiner Synthese von Jenseits und Diesseits, von heiligem Ernst und dekorativem Spiel. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts scheinen sich ihre Wege auch auf der Bühne zu trennen. Aus dieser Zeit stammt der Theophilus von Rustebuef (s. o. S. 25), der entschiedener als das Niklasspiel die nunmehr für die geistliche Bühne charakteristische Form des Mirakels annimmt, während der um wenig jüngere dialogische Schwank Le Garçon et l'aveugle roh und skizzenhaft den Siegeszug der Farce und die Selbständigkeit des weltlichen Lustspiels ankündigt.



132. Miracle du Roi Clovis, aus Miracles de Notre-Dame, Bibl. Nat. Paris, Ms. fr. 830 (14. Jhrh.). (Nach Cohen, Théâtre en France.)

An diesem kurzen Stück, das den üblen Streich eines Dieners gegen seinen habgierig listigen, blinden Herrn darstellt, läßt sich der Charakter einer Komik erkennen, die ihre Wurzeln in einem wenig differenzierten Volksempfinden hat. Von hier aus kann man die uns verschlossene Überlieferung einer Jongleurmimik und -Komik ahnen, deren Elemente das Quiproquo und die Prügelei gewesen sein müssen, so wie sie in feineren Formen und in höfischer Stilisierung noch in den Précieuses Ridicules oder im Bourgeois Gentilhomme erscheinen.

Das Wesen dieser Komik ist von den Teufelswitzen und -Grotesken des geistlichen Schauspiels grundverschieden: der gefoppte Teufel ist ein Sinnbild, eine jenseitige Realität, die an der Gerechtigkeit der göttlichen Weltordnung teilnimmt und in dieser immer unterliegt; die Opfer menschlicher Bosheit, harmlos oder nicht, sind Tölpel und Narren, über die man lacht, weil ihnen nicht zu helfen ist. Wenn die Tracht Prügel auch nicht zur Selbstbesinnung verhilft, so ist sie gerecht und verdient. Nur große Dichter haben diese primitive Komik geadelt und zum wuchtigen theatralischen Effekt gesteigert. Ihre reinste und vollendete Entfaltung ist erst in der Farce von Maître Pierre Pathelin (1470) gelungen, dem Meisterstück des gesamten mittelalterlichen Theaters.

Die Theophilussage gehört zum Zyklus der Marienlegenden (s. o. S. 22ff.), die im 13. Jahrhundert ihre novellistische Gestaltung erfuhren und später das religiöse Theater beherrschen sollten. Rustebuefs Mirakel des hl. Theophilus, der seine Seele dem Teufel verschreibt und schließlich von der hl. Jungfrau erlöst wird, enthält Episoden von dramatischer Spannung und starker szenischer Wirkung, verfällt aber in den weichlichen Lyrismus seiner erzählenden Vorbilder und kennzeichnet dadurch die Entwicklung und die Formen dieser im 14. Jahrhundert eifrig gepflegten Erlösungsdramen. Mit den alten kirchlichen Handlungen sind indessen die realistisch nüchternen Passionsspiele der gleichen Epoche verwandt, und sie bildeten das Répertoire der Bruderschaften, von denen die Pariser 1402 das Privileg der Aufführung geistlicher Dramen erhielt.

Diese immer schwerfälliger und langatmiger werdenden Schauspiele hatten die Kirchenbühnen längst verlassen und büßten dadurch an Würde und Ernst ein, ohne an poetischem Glanze und an dramatischer Lebhaftigkeit zu gewinnen. Die Miracles de Nostre Dame versandeten im Stumpfsinn der Vereinigungen poesiebeflissener Bürger, die sich „puys" nannten und allmählich die Internationale des Meistergesangs von Arras bis Toulouse, von Straßburg bis Mainz und Nürnberg konstituierten. Es ist begreiflich, daß diese szenisch aufgelockerten Marien- und Heiligenlegenden die unehrerbietigen und groben Töne ihrer weltlichen novellistischen Vorbilder noch steigerten und keineswegs zur Veredlung des Genres beitrugen. Im Jahre 1548, als die reformatorische Bewegung in allen Lagern das religiöse Verantwortungsgefühl und die kirchliche Würde wieder aufrichtete, verbot das Pariser Parlament die Auf-





Maistre pierre commence

Saincte marie, guillemette
Pour quelque paine que ie mette
Acabasser na ramasser
nous ne pouons rien amasser
or Viz ie que iauocassoye

133. Szene aus Pathelin. Holzschnitt der Ausgabe von 1490 (nach Holbrook, Étude sur Pathelin, 1917).

führung religiöser Dramen und verhalf dem weltlichen Theater zu seinem literarischen und höfischen Aufstieg.

Literatur: Les Miracles de Notre-Dame par personnage p. p. G. Paris et U. Robert, S. A. T., 8 Bände (1876—1893). Von den älteren Passionsspielen seien erwähnt: die sogen. Passion der Palatina (einst in Heidelberg, jetzt im Vatikan), Class. fr. du M. A., 1922, N. 30; die Passion d'Autun nebst anderen bei E. Hoy, Le mystère de la Passion etc. Dijon-Paris 1905; für die späteren Passions von Arnoul Greban, Eustache Marcadé u. Jean Michel vgl. das zit. Werk v. Gust. Cohen, Le Théâtre en France etc. Bd. I.

Bis zu diesem Zeitpunkt war das Lustspiel im wesentlichen ein Gelegenheitsstück für Liebhaberbühnen, die erst mit der Zeit zu ständigen Erscheinungen der theaterfreudigen bürgerlichen Welt wurden. Von den älteren Spielen dieser Art haben sich die zwei Meisterstücke des Spielmanns Adam de la Hale aus Arras, genannt Le Bossu, erhalten, die sich an die reiche und lebhafte dichterische Produktion dieses begabten, witzigen und weltkundigen Mannes angliedern. Das nach dem Aufführungsorte als Jeu de la Feuillée bezeichnete, nicht vor 1262 entstandene Laubenspiel bringt in einer raschen Folge revuehafter Bilder persönliche Angelegenheiten des Dichters und seiner Familie, stadtbekannte Erscheinungen seiner Zeit und verschiedene Spottfiguren, wie den Arzt, einen Bettelmönch und einen Narren auf die Bühne, dem eigenen Vater, der Frau und den Freunden des Dichters gegenüber respektlos ausgelassen und in der Satire gegen verirrte geistliche Herren ebenso höhnisch wie die Schwänke seiner Zeit. Dies war der Ton fröhlicher Leute, die am 1. Mai die karnevalistische Narrenfreiheit ausnutzten, wie es in anderem Stile, mit Liedern und Aufzügen, die italienische Jugend zu Ehren des Calendimaggio ebenfalls zu tun gewohnt war. Vornehmer im Tone, aber weniger originell in der Fabel ist Adams Jeu de Robin et Marion, ein um 1284 am Hofe Karls von Anjou in Neapel entstandenes Singspiel, das mit seiner der Lyrik entnommenen pastoralen Stimmung und Handlung, trotz der zahlreichen eingeflochtenen volkstümlichen Singweisen, als höfisches Gegenstück zum bürgerlich derben und satirischen Laubenspiel gelten kann. Die in den lyrischen Pastourellen (s. u.) so oft und vielfach grob erzählte Geschichte von der schönen Schäferin, die den Verlockungen eines unternehmenden Ritters standhält, um ihrem treuen Hirten ebenso treu zu bleiben, ist vom Dichter so geschmackvoll und anmutig dargestellt, daß man hier eine ganz deutliche Vorahnung der Hirtenspiele der Renaissance verspürt, deren poetische Motive und szenische Arrangements in einem völlig unantiken Geiste, aber doch schon in höfischer Stilisierung in diesem Singspiele alle vorhanden sind.

In Adams Laubenspiel kommt als Sinnbild der Wandlungen menschlicher Schicksale die von Feen umrahmte Allegorie der Fortuna vor, die in den lehrhaften Schriften jener Zeit selten fehlt und hier eine für deren Geist charakteristische Erscheinung darstellt. Ebensowenig wie andere Gattungen der mittelalterlichen Dichtung konnte sich das Schauspiel dem Einfluß des didaktischen Stiles entziehen. So entstanden im 14. Jahrhundert die meist allegorischen Moralités, in denen Personifizierungen der Laster und Tugenden als „dramatis personae" auftreten, bald episodenreich und eintönig wie Bien Avisé, Mal Avisé (1439), bald armselig abgeschmackt wie Nicolas' de la Chesnay Condamnation du Banquet, bald historisch gefärbt oder satirisch gewürzt, wie die zahlreichen faden Erzeugnisse dieser Art aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Straffer in der Form, in Ausdruck und Tendenz offener, aber dramatisch und literarisch wertloser sind die zahlreichen Sotties, die eine gleichzeitige Modeerscheinung darstellen, einfältige oder witzige, teilweise unflätig derbe Narrenpossen, deren Pflege den eigens dazu organisierten Gesellschaften der „sots" im ganzen Lande anvertraut war. Diese hatten ihren Fürsten wie die Spielleute ihren Gildenkönig, und trieben eine Art von politischer Publizistik mit sozialen Tendenzen, indem sie unter dem stets wiederkehrenden Spiele der verkehrten Welt jeden Mißbrauch, Ungerechtigkeiten, Anmaßung und sonstige öffentliche Übel eher frech als mutig geißelten. Es ist bekannt, welche Bedeutung diese Narren-

possen in der reformatorischen Publizistik annahmen. Sie haben an Unflätigkeit nichts eingebüßt, dafür aber den Gesinnungen gedient, die eine neue Epoche der Geschichte und Literatur ankündigen.

Literatur: Adam de la Hale Le Bossu, Le jeu de la feuillée, Class. fr. du M. A. 1911; Robin et Marion p. p. E. Langlois, Paris 1896. Die übrigen Werke verzeichnet bei H. Guy, A. de la H., Paris 1898. Über die übrigen Erscheinungen des franz. Theaters des M. A. vgl. die angegeb. allgem. und Spezialliteratur. Der Meister der „Sottie" Pierre Gringoire hat eine vorzügliche Würdigung im Zusammenhang mit der Gesch. des Genres bei H. Morf, Gesch. d. franz. Lit. im Zeitalter der Renaissance, 2. Aufl. 1914 (Grundriß der roman. Philol., Neue Folge) gefunden. Texte im Recueil Général des Sotties, p. p. E. Picot, S.A.T. 3 Bde.

XI. DIE LYRISCHE DICHTUNG.

1. DIE WELTLICHE LYRIK.

a) Die großen Trobadors.

Das schöne Land zwischen Loire und Garonne war die Wiege der mittelalterlichen Lyrik, deren Formen, Gefühlsgehalt und Stimmungen in verschiedenen Verästelungen bis zur Schwelle der Neuzeit die romanische Welt umspannten. Der älteste in der unübersehbar großen Zahl der Sänger aus vier Nationen und Jahrhunderten war Wilhelm IX., Graf von Poitiers und Herzog von Aquitanien (1071—1127), dessen elf erhaltene Gedichte den Ausdruck einer temperamentvollen Jovialität und Vorurteilslosigkeit und das Gepräge höfischer Gesittung und künstlerischer Normen bewahren. Dieser fürstliche Lebemann und Abenteurer, der sich vor seinen Gefährten mit schamloser Offenheit seiner Fraueneroberungen prahlerisch rühmt und gleichzeitig die schwärmerischen Töne des sentimentalen Frauendienstes anstimmt, hat dessen Formen nicht erfunden, sondern wohl aus einer noch jungen, aber schon gefestigten Überlieferung und aus herrschenden Konventionen übernommen. Seine Lieder verraten zwar eine eigenwillige und urwüchsige Natur, aber doch nicht eine poetische Ader mit eigenem Pulsschlag und erfinderischer Potenz. Er hat als mächtiger Fürst in siegreichem Wettbewerb mit den „facetis histrionibus" seiner Umgebung eine Geschmacksrichtung und einen Stil gefestigt, der an eine Kunstsprache gebunden war. Er dichtet nicht in seiner heimatlichen Mundart, sondern schon in der limousinischen Kunstsprache aller späteren Trobadors. Ihre Existenz und Ausdrucksfähigkeit lassen auf eine widerspruchslos herrschende dichterische Konvention schließen.

Mit Ausnahme der Franzosen, die eine schon völlig ausgebildete Literatursprache besaßen, als sie Geschmack an lyrischen Kunstformen fanden, haben alle Romanen eine solche Kunstsprache für ihre Lyrik verwendet: die Italiener diesseits des Apennins die provenzalische; die Sizilianer um Friedrich II. die toskanische; die Spanier und Portugiesen bis zum 15. Jahrhundert die Mundart von Galicien. Bedenkt man ferner, daß diese weitverzweigte Sangesfreude im wesentlichen die wenigen Grundmotive des Minnedienstes variiert, die um das Jahr 1100 schon bei Wilhelm von Aquitanien ausgebildet erscheinen, so wird man in diesen Konventionen der Sprache und der Eingebung den exklusiven Geist einer abgegrenzten Standesdichtung, das Streben nach aristokratischer Abgeschiedenheit, das Bewußtsein von Adel und Vornehmheit erkennen.

Diese Normen der Gesittung und Poesie müssen zu Wilhelms Zeiten so gefestigt gewesen sein, daß eine Spannung zwischen triebhaften Liebesfreuden und höfischem Minnedienst ebensowenig empfunden wurde, wie auch später der Zwiespalt von irdischer und himmlischer Liebe. Die Abgrenzung dieser poetischen Sphären läßt mithin auf eine dichterische Routine schließen, die nicht auf die höfische Umwelt be-



135. Gaukler, aus einem Troparium des 11. Jahrhunderts, Paris, Bibl. Nationale, F. lat. 1118. (Nach J. Beck, Musique des Troubadours.)

schränkt blieb. Wahrscheinlich ist Wilhelm der erste fürstliche Sänger gewesen, und infolgedessen wurden seine Lieder als erste aufgezeichnet und als einzige dieser Frühzeit erhalten. Berufssänger (histriones) die sich, wie die epischen Jongleurs, an ein allgemeines Publikum wandten, müssen vor ihm im Kreise jener Waffen- und Zechbrüder, an die Wilhelm sich wendet, der derben Muse gedient haben, gleichzeitig aber befähigt gewesen sein, auch schwärmerische Huldigungen für höfische Damen und weniger dreiste Kavaliere zu dichten und vorzutragen. Dieser Wetteifer zwischen Berufssängern und Fürsten und ihre poetische Gemeinschaft erhielt sich so lange, als mittelalterliche Sitten und Überlieferungen noch lebensfähig und maßgebend waren.

Es ist vielleicht möglich, von diesem Standpunkte aus etwas tiefer in die dunkle Vorgeschichte der neueren Lyrik zu schauen. Man wird annehmen müssen, daß der höfischen Minnedichtung eine derbere und unkonventionelle lyrische Poesie voranging, die wohl selbständig noch fortdauerte, aber auch nach verfeinerten Formen und edlerem Geiste strebte, sobald sie mit einer Idealwelt vornehmer Ansprüche in Beziehungen trat. Die Seltenheit der religiösen Akzente und Anspielungen in ihrer Frühzeit läßt erkennen, daß diese Idealwelt eigenwüchsig profan gewesen sein muß und weder mit Marienkult noch mit moralischen Geboten etwas zu tun hatte. Das Werben um die Gunst vermählter Frauen und ihre Anbetung in den Formen des Dienstes, also die Zentralmotive der gesamten mittelalterlichen Lyrik, sind Erscheinungen, die sich nur aus dem Feudalwesen erklären lassen, sei es weil die Ehe in diesen adligen und fürstlichen Kreisen sehr locker und vielfach provisorisch war, sei es, weil „omatge" und „servitut", d. h. die Dienstverpflichtung, sowohl die Form der Huldigung als die der dinglichen und menschlichen, der rechtlichen und der freiwilligen Bindung darstellte.

Unter diesen Umständen erscheint es ebenso unzweckmäßig als geschichtswidrig, den Ursprung und die Vorgeschichte des Minnesangs außerhalb seines sprachlichen, geistigen und sozialen Bereiches erschließen zu wollen. Kennt man die pedantisch widersinnige und meist verständnislose Art der in Spanien von den besten Gelehrten in höfischen Diensten ausgeführten lateinischen Übertragungen arabischer Texte, so wird es unmöglich erscheinen — von allem anderen abgesehen — an eine provenzalische Übernahme andalusisch-maurischer Formen und Motive lyrischer Poesie ernstlich zu denken. Andererseits sind die nachweisbaren Beziehungen des Minnesangs zur lateinischen Dichtung so spät und unbedeutend, daß hieraus eine Klärung seiner Entstehung nicht erwartet werden kann. Ebenso wie das Heldenepos und das Schauspiel entwickelte sich die mittelalterliche Lyrik in einem völlig unantiken Geiste. Ihre ältesten Lieder sind so unmittelbar aus dem Geiste, den Rhythmen, dem Gefüge der Vulgärsprache erwachsen und verraten gerade durch die Zähigkeit der Motive und Konventionen eine so kräftige Urwüchsigkeit, daß zu ihrem Verständnis es weder der exotischen noch der lateinischen, weder der antiken noch der kirchlichen Vermittlung bedarf. Will man,

wie es geschehen ist, den Minnesang als ein poetisches Wunder betrachten, so rechtfertigt eben die Irrationalität des künstlerischen Schaffens, ihn als solches hinzunehmen. Wir werden der Poesie nicht versagen, was wir den charakteristischen Erscheinungen der bildenden Kunst des Mittelalters zugestehen. Für den Spitzbogen der Architektur und für die Farbenfülle gemalter Glasfenster haben weder die Antike noch der Orient die Vorbilder und Anregungen gegeben. Sie entstanden, wie Epos und Lyrik, aus einem zeitbestimmten künstlerischen Fühlen, das sein Eigenleben in solchen Formen bekundete.



136. Französische Sänger des 11. Jahrhunderts (wie Abb. 135).

Unsere historische Neugier wird viel eher und positiver befriedigt, wenn man annimmt, daß dem höfischen Minnesang eine rohere, freiere, an bestimmte Standessitten und -Fiktionen nicht gebundene Lyrik präexistierte, und daß diese von einem veredelten künstlerischen Empfinden und von kunstvoll stilisierten Formen bewußt verdrängt wurde. Es ließe sich also auf Südfrankreich und auf das 11. Jahrhundert ein Phänomen übertragen, dessen Verlauf wir genauer in der italienischen Dichtung des 13. und 14. Jahrhunderts verfolgen können, wenn wir den Aufstieg bodenständiger Dichtungsformen (Stanze, Madrigal usw.) zu literarischer und höfischer Würde beobachten. Ähnliche Schlüsse könnte man außerdem aus der nordfranzösischen Lyrik ableiten. Die Formen der Spielmannsdichtung, meist Tanzlieder, wie Rondeaus, Virelais, Rotrouenges, Refrains u. a., oder Arbeitslieder, wie die „Chansons à toile“ (s. o. S. 17), oder Liebes- und Klagelieder (mal mariée u. a.) existierten in Frankreich vor dem Eindringen provenzalischer Gebilde und Themen. Einige paßten sich diesen an und erstarrten in den Formeln der Modedichtung, andere, wie Rotrouenge und Arbeitslieder, gingen unter, und wieder andere traten unter fremdem Einfluß an ihre Stelle mit vorgetäuschten archaistischen Motiven und Formen, wie z. B. Romanzen und Pastourellen, deren engere Heimat wir ebensowenig ermitteln können, wie die anderer lyrischer Gattungen. Die große Verwirrung in der Diskussion über ihre Vorgeschichte ergibt sich aus der unklaren und wohl ungerechtfertigten Vorstellung einer lyrischen Volksdichtung, die von einer andersartigen Kunstdichtung abgelöst worden wäre und aus den Versuchen einer Lokalisierung der einzelnen Formen und ihrer Ableitung von anderen. Durch die Unmöglichkeit, nach hundertjährigen Debatten aus dem Reiche der Hypothesen herauszukommen, haben diese Ursprungsfragen heute rein problematische Bedeutung. Man kann die Existenz von Tanz- und Mailiedern, von Spottgedichten und Arbeitsgesängen als eine Selbstverständlichkeit hinnehmen. Ihre Dichter zu ermitteln und alle ihre Formen festzulegen und abzuleiten, ist unmöglich und sogar widersinnig. Aber es bereitet keine Schwierigkeit anzunehmen, daß Berufssänger und Liebhaber eine dichterische Norm im Dienste einer gefestigten Gesellschaft fanden und sich ihren Sitten und Forderungen fügten. Sie vergaßen und verleugneten dabei bewußt und konsequent den dunklen Ursprung und Stil der vulgären Poesie, als eine veredelnde Fiktion sowohl die Menschen als ihre Kunst zu beseelen begann. So entstand der Minnesang als ein höfisches Spiel und entwickelte sich im Wettgesang von Fürsten, Dienern und freien Männern zu einer ernsten Sache.

Die ersten Trobadors, Dichter verschiedener Herkunft, Geistesart und Bedeutung, kennzeichnen in verhältnismäßig freierer Eingebung und persönlichem Stil den Aufstieg dieser

heiteren Kunst zu einer mehr oder minder fröhlichen Wissenschaft, zum „gai saber". Am Hofe von Poitiers, in der Umgebung von Wilhelms Nachfahren, von wo aus diese Kunst in die ganze Welt hinausstrahlte, wirkten in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zwei welterfahrene und viel gewanderte Sänger, deren Meisterschaft die Leistungen Anderer in den Schatten stellte. In den Liedern des Gascogner Cercamon (vor 1150) und seines Landsmanns Marcabru (um 1150) sind schon die Dichtungsformen, Stilarten, Motive und Anschauungen ausgebildet, die dann von Generation zu Generation in rascher Folge und in immer raffinierterer Verfeinerung von zahllosen Nachfolgern in der ganzen Romania variiert und bis zur geistlosen Monotonie erschöpft wurden: Variationen des Liebes- und Rügeliedes, des Streit- und Erzählgedichts, des idyllischen, spielerischen, unverschleiert sinnlichen oder sentimental schwärmerischen und des rhetorischen, klügelnden, intellektuell spitzfindigen Stiles. In den sieben oder acht erhaltenen Liedern Cercamons hält eine spürbare, nur durch die natürliche Schmiegsamkeit der Sprache gemilderte archaische Steifheit diese Elemente dichterischer Kunst noch in Fesseln. Sie entladen sich heftig und wirr, vorzeitig ungebunden und doch durch die strengen Formen in ein festes dichterisches Gefüge gedrängt in den 45 Liedern Marcabrus, die zugleich der Ausdruck eines heftigen Temperaments und eines gefestigten und gezähmten künstlerischen Willens sind. Diese Spannung zwischen Gefühlsnot und Formgefühl, zwischen Fülle des Temperaments und Formenzwang ergab jene Dunkelheit des Ausdrucks und Sinnes, in welcher sich der Dichter selbst gefiel, und die als „trobar clus", als geheimnisvolles Dichten, einen neuen Reiz der Erfindung und eine auf scharfsinnige Kenner beschränkte Kunstübung erzeugte.

Diese Richtung eroberte sich rasch die Gunst der Poesiebeflissenen, weil sie den intellektuellen Neigungen und den esoterischen Lockungen der mittelalterlichen Welt entsprach. Die Allegorien und Personifizierungen in Marcabrus Liedern sind schon ein deutliches Anzeichen für die Einnistung der Verstandesgebilde im lyrischen Ausdruck. Aber zum Siege des „trobar clus, oscur, sotil, menut", des klügelnden, grübelnden, geheimtuenden und esoterischen Dichtens trugen, nebst dem obligaten Versteckspiele des Minnesangs selbst, die wesentlichen Anlagen und Gewohnheiten des mittelalterlichen Geisteslebens bei; d. h. die lange Übung allegorischer Deutung aller Poesie und das schulmäßige Suchen nach ihrem verborgenen gleichnishaften Sinn. Dementsprechend ist die Fiktion und nicht das Erlebnis Wesen und häufigster Anlaß lyrischer Ergüsse. Jaufré Rudel, ein fürstlicher Trobador dieser Zeit (vor 1147), war nicht in eine leibhaftige ferne Prinzessin, sondern in ein fiktives Scheinbild einer solchen verliebt, wie Tristan in seine Statue (s. o. S. 116). Und wenn er mit diesem die Biographen und Dichter bis zu Uhland, Carducci und Rostand über die Jahrhunderte hinweg genarrt hat, so ersieht man daraus, daß er ein großer Künstler gewesen ist, und daß es ihm auf diese Kunst und nicht auf die Echtheit seiner Liebesnot ankam. Es hat freilich nicht an Poeten gefehlt, die solche sinnvollen Fiktionen zu armseligen Mätzchen herabwürdigten.

Aber die Suggestivkraft dieser Kunst läßt sich am besten mit den Worten charakterisieren, die Carl Appel für Bernart von Ventadorn gefunden hat: „Da es seinem Herzen gegeben war zu singen, wenn es liebte, war ihm auch gegeben zu lieben um zu singen." Auch bei diesem zartesten, vornehmsten der Trobadors, dessen formvollendete Liebeslieder die erste Periode des Minnesangs abschließen, ist der echte Erlebnisgehalt seiner Eingebung kaum abzuschätzen und noch weniger zu ermitteln. Es wäre für das Verständnis dieser ganzen Lyrik entscheidend, wenn man wüßte, ob er wirklich für die Gattin seines Schutzherrn und Meisters, des Vizegrafen Eble III. von Ventadorn schmachtete, und ob er kühn genug war, von der Königin Eleonore (s. o. S. 101), der er diente, mehr zu erwarten, als Beifall und Sympathie. Bei ihm und seinesgleichen war die Neigung zur Kunst beharrlicher, echter und heftiger als die wechselnde und schwärmerische zu den besungenen Frauen. Diese Kunst selbst, ihre Ausübung in einer kritischen und anspruchs-



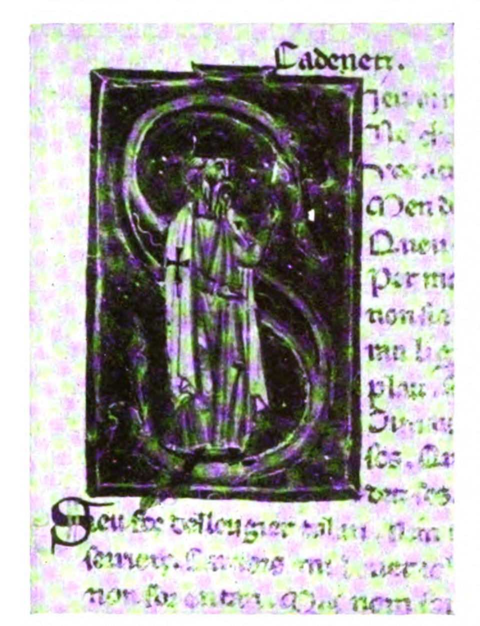
vollen Umwelt, ihr modischer, sentimentaler, höfischer Gehalt waren an und für sich geeignet, empfindliche Menschen zu berauschen und diesen gesteigerten Gefühlszustand zur zweiten Natur werden zu lassen. Bei den Einen wird diese Exaltierung zum intellektuellen Laster und verbohrt sich in Hirngespinsten und gewollten Heimlichkeiten; bei den Anderen zerflattert sie im lieblichen Spiele der Einfälle, verwirklicht sich in hinreißenden Täuschungen, denen der Sänger und sein Publikum willig zum Opfer fallen.



137. Pons de Capdueil, Ende des 12. Jahrhunderts. [Dieses und die folgenden Bilder sind dem provenzalischen Liederbuch der Bibliothèque Nationale, Paris, fr. 12473, italienische Handschrift des 13. Jahrh. mit Randbemerkungen des Kardinals Bembo († 1547) u. a. entnommen. Die Auswahl der ikonographisch wertlosen Porträte richtet sich hier nach dem Zustande der Miniaturen und bietet zur Ergänzung des Textes die Bilder einiger in diesem Abschnitt nicht genannter Dichter. Ihr Stand ist jeweils durch die Darstellung gekennzeichnet.]

Ein Dichter dieses Schlages ist Bernart von Ventadorn, der die subtile Magie von Vers und Sprache als Meister beherrscht, ihnen die reinsten Töne von einschmeichelndem musikalischen Schmelze entlockt und im festen Gefüge gegebener Formen genügend Raum und Möglichkeiten findet, um ihm elegische Töne, sinnliche Akzente, humorvolle Arabesken, schelmische Einfälle und beschauliche Stimmungen anzuvertrauen. Nur wenige Dichter konnten sich in dieser ätherischen Luft halten und verhindern, daß eine so wesen- und gegenstandslose, in sich selbst schwebende und aus sich selbst lebende Poesie erschöpft herabsinke. In den obligaten Frühlings-, Herbst- und Winterschilderungen, in den konventionellen Aufzählungen von Frauenschönheiten, in den Formen der Werbung und Huldigung war nur eine Steigerung an musikalischen Finessen, an rhythmischen Verschlingungen und an schmückendem Détail möglich. Dieses Plus an Eleganz, Harmonie und Sangbarkeit erreichte Arnaut de Mareuil zwischen 1170 und 1200, ohne seine Liebeslieder mit den lehrhaften Anwandlungen zu beschweren, die seinen beiden „Ensenhamens" anhaften. Mit ihm wetteifert an Klarheit der Diktion im Reichtum angebrachter Gleichnisse und in der Zartheit der Antithesen Richard von Barbezieux, der die Schüchternheit seiner Natur im Verhältnis zur Sprödigkeit seiner Herrin zum wirkungsvollen Grundmotiv seiner wenigen Gedichte erhob.

Um die Jahrhundertwende, als schon eine ganze Reihe von Dichtern sich selbst und anderen mit spitzfindiger und selbstgefälliger Dialektik den Geschmack verdorben hatten, wagte noch Guilhelm de Cabestanh das alte Lied von Minneglück und -Pein, das zerknirschte Hingabe und süßes Sehnen in weichen Tönen und klarem Sinne äußert. Es vermochte die Phantasie seiner Landsleute noch so zu erschüttern, daß die Schauermär des Châtelain de Couci (s. o. S. 126) auf ihn und die besungene Geliebte, vermeintlich die Gattin Raimunds von Roussillon, übertragen wurde. Freilich wirken diese wenigen Lieder wie süßliches, kraftloses Geleier, wenn man sie mit den einfallreichen, elegant abgetönten und doch munteren Gedichten vergleicht, zu denen Giraut de Borneil sich emporschwang, als er des schrullenhaft geheimtuenden Stiles seiner berühmtesten Zeitgenossen überdrüssig wurde. Aus diesem Werdegang



138. Cadenet, aus armem Rittergeschlecht. Spielmann und zuletzt Mitglied des Hospitaliterordens, in dessen Tracht er hier erscheint. (Anfang des 13. Jahrh.)

seines künstlerischen Bewußtseins vom modisch Gebundenen und preziös Gekünstelten zur freien Ausübung eigener Einfälle ist der freimütige Durchbruch humorvoller Neckereien zu begreifen, die hier nicht mehr schüchtern verschämt wirken, wie in Bernarts von Ventadorn Liedern, sondern als offener Ausdruck eigener Befreiung seinen fein geschliffenen Minnesang mit persönlichen Akzenten verjüngen. Allmählich scheinen die Dichter aus ihrer Kunstübung auch die Motive zu wählen, die sich aus ihrer eigenen Überspanntheit überschlagen und zu heiteren Pointen werden. So z. B. Peire Ramon aus Toulouse, der zu Beginn des 13. Jahrhunderts in der Raffiniertheit des Liebesliedes kaum seinesgleichen hat, aber in seinen Schilderungen von Liebeskrankheit und Heilung die Gefahren allzu langer Diät nicht vergißt. Wie vieles andere, das ernst oder abgeschmackt, feierlich oder einfältig in den Trobadorgedichten klingt und von ihren Zeitgenossen und Nachfahren wörtlich oder ernst genommen wird, ist vielleicht nur Scherz, Witz, Selbstbespöttelung und Neckerei, Geflunker und Ironie.

In solchen poetischen Schelmereien gefiel sich bewußt und pfiffig schon Graf Raimbaut von Orange († 1173), ein Frauenjäger und -Verräter wie jeder echte Libertin, als Dichter der dunklen Manier eindeutig genug, wenn er schwärmerische Werbung mit Buhlerei verbindet und zur Bezwingung widerspenstiger Schönen feinen Liebesdienst und grobe Faustschläge als ziemlich gleichwertige Mittel empfiehlt. Es scheint, daß Beatrix, Gräfin von Die, diesem poetischen Leichtsinne zum Opfer fiel. Vergleicht man die Lieder, die sie gewechselt haben sollen, dann offenbart sich in der Vertauschung der Rollen eine lichtspendende Paradoxie des Minnesangs. Diese erste provenzalische Dichterin findet für einen ebenso hartherzigen wie frivolen Partner die innigsten Töne der Werbung um Liebe und Treue. Es ist anzunehmen, daß seine keineswegs moralisch zu wertende Zweideutigkeit der tiefere Anlaß zu seinem dunklen Stil gewesen ist. Diese Kunst, Worte zu verwenden, um die Gedanken zu verbergen, und die aus sprachlicher und seelischer Not eine Tugend machte, entwickelte sich zu einem exklusiven Virtuosentum. Die künstlich umnebelten Gedanken gewähren dem Dichter die Möglichkeit, durch schwer verständliche Anspielungen, seltene und doppelsinnige Wörter, überraschende Reime und verwickelte metrische Gebilde den Minnesang zu entmaterialisieren und in musikalische Hieroglyphen aufzulösen. Zwei berühmte Trobadors haben den entscheidenden Schritt in dieser Richtung getan und die ursprünglichen lyrischen Launen in eine Technik gebannt, die für Generationen noch vorbildlich blieb. Es ist kein Zufall, daß beide aus den Engen der Schulgelahrtheit in die freie Welt der Sänger traten; denn dieser verfeinerte Kunstsinn verbindet sich bei ihnen mit dialektischem Spiele, mit weltanschaulichen Reflexionen und lehrhaften Reminiszenzen, die sich freilich nur in Andeutungen zuspitzen, aber doch dem musikalischen Aufbau der Lieder die Konsistenz und die Spannkraft gewähren. Peire d'Auvergne hat wahrscheinlich als erster kurz nach 1150 dieses formale Bewußtsein im Liede verwirklicht.



139. Uc Brunet aus Rodez, Karthäusermönch, 2. Hälfte des 12. Jahrh.

Aber erst Arnaut Daniel (1180—1200) hat es zum Grundsatz der Poetik erhoben und bis zu der Konsequenz angewandt, daß er, nach eigenem Geständnis, sein Lied drechselt, hobelt, glättet und vergoldet, als wäre es ein Schrein für seltene Kleinode. Dies ist der höchste Grad poetischer Vollkommenheit, den nach Dantes Urteil (Vulg. Eloqu. II. 6) die vulgäre Dichtung erreicht hat und ihm als Vorbild vorschwebte. Er nähert sich für Dante ebensosehr den kunstreichsten Lateinern, als er sich von der Ausdrucksweise des Pöbels und seiner Sänger entfernt.

Gehalt, Formen, Eindruck und Wirkung dieser Poesie sind weder durch Übertragung noch durch Beschreibung zu vermitteln. Sie lebt in ihrer eigenen Sphäre, und ihre Werte sind inkommensurabel. Im geringen Umkreise ihrer Gefühlswelt sind die Möglichkeiten ihrer akustischen Reize unbegrenzt. Wir sind heute gegenüber diesem handwerklichen Formalismus, diesem hermetischen Ästhetentum gerechter und vermögen mit feinerer Regsamkeit ihren Ausdruck zu belauschen als die Romantiker, die die Provenzalen wiederentdeckten. Mallarmé und der französische Symbolismus haben uns diese Dichtung näher gebracht als ein Jahrhundert verzweifelter Interpretationen. Freilich ist dies nur ein Notbehelf und ein historisch irreführender Ausweg; denn alle diese Lieder waren für den Gesang bestimmt, und ihre harmonische Verbindung von Wort und Ton, Vers und Weise, von Stimmwirkung und Instrumentalbegleitung war die eigentliche Bedingung ihres Eindrucks und ihres Wertes. Wenn uns auch zahlreiche Melodien der Trobadors erhalten sind, so klingen sie doch unserem Ohre fremder als die Musik ihrer Verse. Deshalb ist uns das letzte Verständnis für den gesamten Minnesang verschlossen.

Wenige Dichter haben ihre Eingebung auf das Gebiet des höfischen, galanten und eleganten Liebesliedes beschränkt. Die Vergeistigung der Minne, ihre weltanschauliche, gesellschaftliche und metaphysische Problematik versetzten sie wohl in den Mittelpunkt weltlicher Spekulationen, erschöpften sie aber nicht; denn alle diese Dichter waren Hofleute und nahmen überall, wohin das Schicksal, Gunst und Ungunst der Mächtigen und eigene Neugier sie verschlugen, an allen Dingen teil, die ihre Umwelt und die Öffentlichkeit beschäftigten.

Schon die ersten Trobadors lassen den Umfang der poetischen Motive und die Anlässe dichterischer Eingebung erkennen. Bei ihnen sind bereits die Formen ausgebildet, die für den Ausdruck der Gemütsbewegungen, der politischen Parteinahme, moralischer Reflexionen, publizistischer Invektiven und höfischgalanter Streitfragen maßgebend blieben. Wilhelms von Aquitanien Abschiedslied an die Freuden des Hofes und des Lebens, Cercamons Trauerlied (Planch) auf den Tod Wilhelms VIII. (1137), seine und Marcabrus Strafgedichte (Sirventès) auf die Verirrungen der Welt, der Sitten und falscher Liebe zeigen, daß



140. Richard von Barbezieux in Saintonge, Wende des 12. zum 13. Jahrh.

Glück und Unglück, Angelegenheiten von persönlicher und allgemeiner Bedeutung, politische Meinungen und Ereignisse das Herz der Sänger heftiger zu bewegen vermochten, als holde Frauen und höfische Minne. Aus ihrer Teilnahme an großen geschichtlichen Vorgängen und an kleinen lokalen Fehden entstanden die zahlreichen politischen Lieder, mit denen sich die Trobadors als leidenschaftliche Parteimänner, als Rhetoren und Publizisten öffentlich betätigten. Die Kreuzzugslieder bilden den dominierenden Ausdruck dieser poetischen Sendung und ihrer lebendigen Anlässe. Wenn wir heute nicht mehr wissen, mit welchen sprachlichen Mitteln die Ritter und die Massen zu den Wagnissen der Kreuzzüge von den Predigern angefeuert wurden, so kann uns z. B. Marcabrus berühmtes „Lied von der Schwemme" verraten, mit welch kühnen Gleichnissen und Wendungen die Südfranzosen zur Läuterung ihrer selbst und der Welt von ihren Sängern bewegt wurden. Diese Lieder wurden heftiger, je stärker der Kampf der benachbarten Spanier gegen die Mauren tobte; sie wurden fanatisch, als der albigensische Bruderkrieg die Heimat der Trobadors in zwei feindliche Lager spaltete und sie in Schutt und Blut erstickte. Demgegenüber erscheinen die satirischen Gedichte gegen Fürsten und Frauen, Geistliche und Poeten, trotz ihrer gelegentlichen Grobheiten und Ausfälle, harmloser; denn zuweilen ist ihr Stil bizarr und närrisch und die Gedichte selbst von persönlichem Ressentiment und kleinlichen Belangen angeregt.

Im Zeitalter der provenzalischen Hochblüte zeichnet sich eine Reihe begabter und weltkundiger Dichter durch die Vielseitigkeit und Originalität der Erfindung und des Stiles aus, in deren Eigenart sich nicht allein artistisches Können, sondern auch eine Persönlichkeit von Rang offenbart. Ein genialer Querkopf, exzentrisch in Dichtung und Lebensführung, war der Toulouser Kürschnerssohn Peire Vidal († 1205), der als Sänger, Abenteurer und Original in der Heimat, in Spanien, Italien, Ungarn, Zypern und Malta überall zugegen war, wo es Höfe und Händel gab. In seinem beständigen Schwanken zwischen Talent und Irrsinn ein Meister des Gelegenheitsgedichts, der jede Schwierigkeit von Vers und Reim spielend überwindet und niemals um einen Einfall, um ein treffendes Gleichnis verlegen ist. Seine Gedichte, auch die Liebeslieder, sind voll von politischen Anspielungen: Schmeicheleien an die Adresse spanischer Könige wechseln mit Schmähungen gegen französische Herrscher und Vasallen ab. Er erteilt Ratschläge an die Kaiser, im Wahn befangen, ihresgleichen zu sein; er ermuntert die Lombarden, hetzt die Pisaner gegen die Genuesen auf, apostrophiert den Papst, beschimpft die Deutschen und gebärdet sich als Allerweltsberater und als Richter über Menschen und Welt.

Nicht weniger vielseitig, aber ohne Narretei, ist sein Zeitgenosse Gaucelm Faidit, dem die feinsinnige Gattin Ebles V. von Ventadorn die poetischen Grillen aus dem Kopf jagte und Richard Löwenherz die Gunst gewährte, mit welcher er als Fürst und Dichter die besten Sänger belohnte. Seinem Andenken widmete Gaucelm das berühmteste und echteste seiner Gedichte, ein Trauerlied, in welchem dieser von Freund und Feind bewunderte Herrscher und verwegene Hasardeur im Sinne seiner Zeitgenossen als Verkörperung aller ritterlichen Ideale erscheint.

Die unerhörten Ereignisse zwischen 1175 und 1225 fanden unter den Provenzalen ihre ebenbürtigen Dichter. Dies ist die Blütezeit des „Sirventès", der an Wucht und Umfang zu-

nimmt, je größer der Kreis der von Politik und Krieg Betroffenen wird. Aus den friedlichen Gefilden des französischen Südens war in der Zwischenzeit ein Brennpunkt historischer Schicksale und dynastischer Leidenschaften geworden. Die Empörung der Söhne Heinrichs II. von England gegen ihren Vater (1173), die Revolte der aquitanischen Vasallen gegen Richard (1175), der erbitterte Kampf Philipp Augusts gegen ihn und Heinrich, brachten in die südfranzösischen Gebiete der Plantagenets unablässig Aufruhr und Krieg. Barbarossas Zug gegen Norditalien setzte auch die benachbarten Reichsteile diesseits und jenseits der Alpen in Spannung und Unruhe. Der dritte Kreuzzug nach dem Fall von Jerusalem (1187) sammelte alle Kräfte Westeuropas zu einem enttäuschenden Unternehmen, während die spanische Reconquista am heftigsten tobte. In dieser Zeit der Verwirrung, in welcher die Christenheit von allen Seiten her gefährdet erschien, hatte sich in Südfrankreich aus bescheidenen Anfängen eine religiöse Bewegung entwickelt, die zum kirchlichen und weltlichen Einschreiten veranlaßte. Die im Wohlleben verweichlichten, von Gesang, Poesie und Feststimmung berauschten südfranzösischen Lehnsherren wurden aus ihren Träumen geweckt, als Simon von Montfort seine 50000 blut- und beutegierigen Söldner und Ritter gegen ihre Gebiete aufmarschieren ließ.


mone de miraual. En maintas domn
der en fes maintas bonas chansos. E
mais quel de neguna

Ramone de miraual.

141. Raimon von Miraval, bei Carcassonne (ungefähr 1190—1220) einer der abenteuerlichsten und fruchtbarsten Trobadors.

Der Widerhall der Herrscher- und Vasallenkriege durchzittert die politischen Lieder des Trobadors Bertran de Born († 1196), der als Herr der Feste von Hautefort, noch mehr aber aus Überheblichkeit und ästhetischer Freude an Waffen und Krieg in die aquitanischen Tumulte und in die territorialen und dynastischen Schicksale der Plantagenets verwickelt wurde. Seine Rügelieder gegen Richard Löwenherz und seine Huldigungen an dessen Bruder, den Jungen König, sind von so heftiger politischer Leidenschaft durchweht, daß eine alte Legende aus ihnen die Ursache ihrer Empörung gegen den Vater und ihres Bruderkrieges konstruiert. Wie hoch die Macht der Poesie und Publizistik auch eingeschätzt werden mag, und wie empfänglich die Protagonisten dieses Familiendramas für solche Töne gewesen sein mögen, so ist indessen anzunehmen, daß Bertrans jüngere Zeitgenossen und Dante Alighieri (Göttl. Kom. Inf. 28, 118ff.) eher aus den Liedern selbst, als aus den tatsächlichen Vorgängen ihr Urteil über Bertran fällten. Dies geschah aber zu seinem Ruhme als Dichter, nicht als Politiker, wiewohl er sich, wie so häufig bei seinesgleichen, auf dem Gebiete seines geringsten Könnens die schönsten Lorbeeren holen wollte.

Die krieggewohnten Ohren seiner Zeitgenossen und Mitstreiter fanden an den Fanfarentönen seiner Lieder Gefallen. Das Dröhnen, Hämmern, Pochen seiner Verse ist die Musik des mittelalterlichen Draufgängertums und die harte Sprache seiner Rügen der Ausdruck herausfordernder Streitsucht. Bertran ist der Impressionist unter den zahllosen Schlachtenmalern seiner Zeit. In seiner Reizbarkeit liegt der Anlaß seiner Lieder und die Bedingung ihres schmetternden Stiles. Die gleiche Anlage bestimmte den Eifer seiner Dienstbereitschaft im Ausführen fremder poetischer Aufträge, seine Anhänglichkeit an den Jungen König und seinen Front-



142. Der Mönch Gaubert (genauere Lebensdaten unbekannt).

wechsel nach dessen plötzlichem Tode (1183). Dem tiefgefühlten Klagelied auf sein vorzeitiges Ende folgte nach der Eroberung des Heimatschlosses Hautefort das Treugelöbnis an seinen Bezwinger Richard Löwenherz. Weder seine Rodomontaden noch seine Ernüchterung hinderten ihn, mit adligen und poesiefreudigen Damen die üblichen literarischen Liebesromane in Liedern auszuspinnen. Sie trugen aber nicht entscheidend zu seinem Dichterruhme bei.

In viel höherem Maße lebt Folquet de Marseille († 1231) als historische Persönlichkeit im Gedächtnis der Provenzalen fort. Fünfzehn Jahre hindurch — nach 1180 — gefiel er sich im Dienste der gestrengen Vizegräfin von Marseille in den Verstiegenheiten der höfischen Minne und hauchte seinen formvollendeten Liedern einen schüchtern melancholischen Geist ein, dessen Ausdruck ein demütiges Flehen um Gnade und Liebe, eine schwärmerische Werbung ohne Erfüllung und Hoffnung ist. Nach dem Tode der Angebeteten, ihres in schönen Klageliedern besungenen Gemahls, Richards Löwenherz und seiner besten Gönner erfaßte ihn das „taedium vitae" so heftig, daß er der Welt und Poesie entsagte und mit Frau und Söhnen ins Kloster zog. Viele Trobadors waren den gleichen Weg gegangen, aber keiner stieg wie er zu geistlicher Macht und Würde empor. Von 1205 bis zu seinem Tode wirkte er als Bischof von Toulouse entscheidend an den Ereignissen des Albigenserkreuzzuges mit. Seine Tätigkeit als unbarmherziger Politiker und fanatischer Inquisitor bei der Ausrottung der Ketzer verminderte nicht seinen dichterischen Ruhm. Er lebt als „lichter Edelstein", als „andere Wonne" und „köstlich Ding" im dritten Himmel von Dantes Paradiese unter den Seligen fort, die in ihrem Erdenwandel von irdischer Minne bezwungen wurden.

Die Kutte hinderte indessen den Mönch von Montaudon nicht, gleichzeitig weltlicher Poesie und geistlichen Ämtern zu dienen, mit behäbigen Liebesgedichten und schelmischen Satiren sowohl die Höfe zu belustigen, als seine Klosterbrüder zu unterhalten. Im Zeitalter der Geldevangelien, der Messeparodien und der Marienhymnen als Kneiplieder nehmen sich die burlesken Einfälle des Mönchs recht harmlos und brav aus. Dieser Art sind z. B. sein Klagelied der Heiligenbilder über die Schminksucht der Frauen, die ihnen die Farben entziehen, oder die an ihn gerichtete Ermunterung des lieben Herrgotts, sich weiterhin als Sänger heiterer Lieder zu betätigen, oder die Aufzählung der kleinen Verdrießlichkeiten des Lebens und ähnliche Bagatellen, die den kräftigeren poetischen Scherzen der toskanischen Schlemmervereine des 13. Jahrhunderts und des Dichterkreises von Arras vorausgehen.

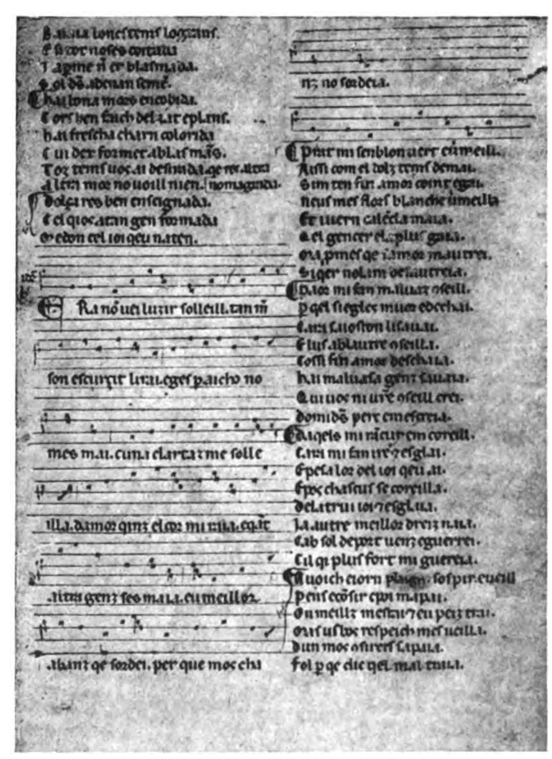
Das Moralisieren, Ermahnen, Klagen und Rechten gehörten von jeher zu den obligaten Themen der Trobadordichtung. Die Motive waren gegeben und stimmen mit denen der lehrhaften und satirischen Poesie des Mittelalters überein. Ihre Trivialität wird durch Kunstfertigkeit, Witz und sonderbare Einfälle oder durch rhetorische Schwellungen und spruchartige Pointen verschleiert, niemals von neuen sittlichen oder religiösen Lebensidealen überwunden. Eine tiefere, lauterere Gesinnung und echtere Ergriffenheit offenbaren sich erst in den Liedern, die Peire Cardinal (s. o. S. 73) in der Katastrophenstimmung der Albigensergreuel,

angesichts der Brutalität und Verlogenheit ihrer Anstifter, als mitempfindender Weltrichter, als scharfer Satiriker und gläubiger, ehrlicher Christ dichtete. Die Ereignisse, deren Zeuge er in seinem langen Leben gewesen war, erscheinen nur in so verschwommenen Konturen, daß ihr geschichtlicher Anlaß selten erkennbar ist. Politische Rügelieder, wie sie seine Zeitgenossen Guilhelm Rainol 1216 gegen Simon von Monfort, Guilhelm Montanhagol 1233 gegen die Inquisition und verschiedene unbekannte Dichter gegen Fürsten und Geistliche schleuderten, haben in ihrer Deutlichkeit und Heftigkeit bei Peire Cardinal kaum ihresgleichen. Um so mehr erhebt sich sein Lied in die Sphäre der Reflexion, die sich bald im Witze zuspitzt, bald in Pathos auflöst, weil er zwischen Zorn und Milde, Auflehnung und Resignation keinen anderen Ausweg findet, als höhnische Gebärde oder msytischen Augenaufschlag.

Literaturnachweise: Bei der Reichhaltigkeit der Ausgaben, Sammelwerke, Monographien und Aufsätze auf diesem Gebiete muß einerseits auf die Bibliographie générale im Anhang zu J. Anglade, Les Troubadours, 3 éd. Paris 1922, andererseits auf die neuesten Publikationen hingewiesen werden, die sie vervollständigen können. Handschriften und Texte bei A. Jeanroy, Bibl. sommaire des Chansonniers provençaux, Class. fr. du M. A., Paris 1913. Stilkritische Untersuchungen über Marcabru, Bernart v. Ventadorn und Peire Cardinal von Karl Vossler in den Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wiss. Jahrg. 1913, 1918, bzw. 1916, ferner über andere Dichter dess. Die Göttliche Komödie, 2. Aufl. Heidelberg 1925, Bd. II, S. 430ff. Vgl. außerd. die neuesten Etudes sur l'anc. poésie provenç. v. A. Jeanroy in den Neuphilologischen Mitteilungen, Helsingfors, Jahrg. 28—30, 1927—1929. Zusammenfassung der Ursprungsfragen von Alfred Pillet, Schriften d. Königsberger gelehrten Gesellsch., Geisteswiss. Klasse, V, 4, 1928; ferner D. Scheludko, Beiträge zur Entstehungsgeschichte der prov. Lyrik, Archivum Romanicum XI (1927).

b) Die Dichtungsformen der mittelalterlichen Lyrik.

Der occitanische Parnaß umfaßt ungefähr fünfhundert Dichter (darunter etwa dreißig Dichterinnen) und ungezählte Lieder, von denen nur ein kleiner Teil selbst den (leider immer seltener werdenden) Spezialisten zugänglich ist. Auch dieses reiche Vermächtnis einer poesiebegeisterten Epoche bildet nur einen Bruchteil ihrer gesamten Leistungen; denn die erhaltenen Lieder sind seit dem 13. Jahrhundert in Sammelbänden, sogenannten Chansonniers überliefert, die jeweils nur eine kleine Auswahl aus dem Lebenswerke der einzelnen Dichter bieten. Mag man auch den Verlust so vieler Denkmäler beklagen, so ist es doch dem gereiften Geschmacke der Poesiebeflissenen zuzutrauen, daß sie weder Typisches noch Unersetzliches ihrem Sammeleifer geopfert haben. Die Sitte der Blütenlesen war im Mittelalter allgemein. Ihnen waren die lateinischen Florilegien vorangegangen, und in dieser Form ist uns auch die italienische und französische, die katalanische, die spanisch-portugiesische und schließlich die deutsche Lyrik überliefert worden. Erst mit



143. Provenzalische Liedersammlung der Biblioteca Ambrosiana, Mailand, fol. 17 v., mit Notenschrift, 14. Jahrh.
(Nach Appel, Bernart von Ventadorn, Taf. 6.)



Petrarca tritt das gesamte lyrische Lebenswerk eines Dichters als geschlossene Sondererscheinung in die Öffentlichkeit, freilich ohne die alte, bis über die Barockzeit hinaus erhaltene Sitte zu unterbrechen. Die Einheit des Stiles, der Gesinnung und der Formen einer solchen Standesdichtung hat wahrscheinlich ebensoviel dazu beigetragen, als ökonomische Rücksichten. Immerhin begann man schon im 13. Jahrhundert, das Lebenswerk eines Dichters genauer zu individualisieren, als mit seinem bloßen Namen. Man suchte hinter diesem und den Liedern eine Persönlichkeit, ein Schicksal, eine Umwelt; man versah deshalb die Gedichte mit einem Kommentar, der jeweils ihren Anlaß und Inhalt erklärte und entnahm ihnen sehr willkürlich die Angaben für eine schlichte, meist phantastisch ergänzte und novellistisch verbrämte Lebensbeschreibung ihres Verfassers. So entstanden die „razos" und die Trobadorbiographien als Begleiterscheinung zahlreicher Liederhandschriften und als weiterer Anlaß für Novellen und Schwänke.

Der eifrigste Sammler und Verfasser solcher Biographien war der Dichter Uc de Saint-Circ († nach 1253), einer der sinnreichsten Trobadors der Nachblüte und einer der wenigen Prosaschriftsteller seiner Zunge und Zeit. Viele ältere Lieder waren schon damals unverständlich geworden. Man begann, die „usanza antiga" von den neuen Stilarten zu unterscheiden. Nach den Albigenserkriegen, als zahlreiche einst blühende und selbständige Lehnsgebiete Herrscher und Sitten gewechselt hatten, als die verwaisten und zerstörten Burgen kaum eine Erinnerung an einstigen Glanz bewahrten, und die letzten Dichter Südfrankreichs heimatlos an fremden Höfen Spaniens und Italiens lebten, da setzte aus allen diesen Anlässen ein gelehrtes, historisches und grammatisches Interesse für die alte Dichtung ein. Zu den Kommentaren und Biographien gesellten sich die Abhandlungen über Stil und Poetik, die sich allmählich zum System und zum Kanon lyrischer Dichtung entwickelten. Einige scherzhafte Charakteristiken älterer Trobadors, deren bekannteste Peire d'Auvergne und der Mönch von Montaudon verfaßt hatten, waren diesen lehrhaften Werken vorangegangen. Den Provenzalen schwebte ein literarisches Ideal vor, das als Maßstab von Erfolg und Kritik allgemeine Geltung besaß und zur Abfassung von Anleitungen zum kunstgemäßen Dichten reizte. Es ist kein Zufall, daß sie an den äußersten Grenzen dieses Geltungsbereichs verfaßt wurden. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts stellte der auch als Novellendichter bekannte Katalane Ramon Vidal eine Grammatik der Trobadorsprache zusammen, die er als „Razos de trobar", als Regeln der Poesie, bezeichnete, weil die Korrektheit der Ausdrucksweise vornehmste Bedingung höfischer Poesie war. Es gab damals vom Ebro bis zum Arno nur eine lyrische Kunstsprache, die geläuterte limousinische Mundart, die keine Provinzialismen duldete und ebenso gefestigt erschien wie die lateinische. Deshalb enstand in der Jahrhundertmitte in Umbrien eine systematische Grammatik dieser Sprache, Uc Faidits „Donat proensal", der, wie der bezeichnende Titel besagt, seine Formen ganz schulmäßig nach dem Muster des berühmtesten Lehrbuches zusammenfaßte.

Während die dichtende Jugend Italiens den Motiven und Gebilden der provenzalischen Lyrik neue Lebenskraft einhauchte und sie im Feuer poetischer Begeisterung umbildete und verfeinerte, erstarren sie in Südfrankreich in handwerklicher Manier, bürgerlichem Stumpfsinn und pedantischen Engen. In der einstigen Hochburg höfischer Dichtung gründeten 1332 in Toulouse einige Gelehrte und kunstfrohe Handwerker einen Verein zu ihrer Pflege. Man nannte ihn mit schwerer Übertreibung die „erzfröhliche Gesellschaft" (*la sobregaya companhia*) und übertrug ihr die Aufgabe, die erloschene Überlieferung des Minnesanges und der religiösen Lyrik nach strengen Vorschriften zu hüten. Die alte Sitte des Preisgesanges ging von den Minnehöfen zu einem geistlich-bürgerlichen Verein über, welcher, trotz meistersängerischer Organisation, einen ausgeprägten akademischen Geist verrät. Hier wird das Dichten zur Wissenschaft, zum gelehrten Betriebe mit festlichem Zeremoniell. Die wenig erquicklichen Erzeugnisse dieser entthronten Muse sind uns in jeder Hinsicht unzugänglich. Der Geist dieses von Blumenspielen belebten Vereins äußert sich indessen echter und nützlicher in den um die Mitte des 14. Jahrhunderts redigierten „Leys d'amors", die eine umfassende Belehrung der provenzalischen Grammatik und Poetik enthalten. Die Minnegesetze sind hier zum literarischen Kanon geworden.



In ähnlicher Weise diente eine Anleitung zur „Dreita manera de trovar" den Katalanen zur Regel, als 1387 in Barcelona eine ähnliche Vereinigung, ein „Consistorio del gay saver" mit der Absicht gegründet wurde, dieser wurzellos gewordenen Poesie eine Pflegestätte zu weihen. Der Kanon von Toulouse wurde Ende des Jahrhunderts für den gewandten französischen Dichter Eustache Deschamps (s. u. S. 219) maßgebend, als er seinen Traktat „L'art de dictier et de fere chançons etc." zusammenstellte. Ihm folgte mit ähnlichen Absichten und auf dem gleichen Wege der geschäftige spanische Literat Enrique de Villena, der erste Übersetzer der Aeneis und der Göttlichen Komödie, der seinen Landsleuten eine fragmentarisch überlieferte „Art de trovar" schenkte.

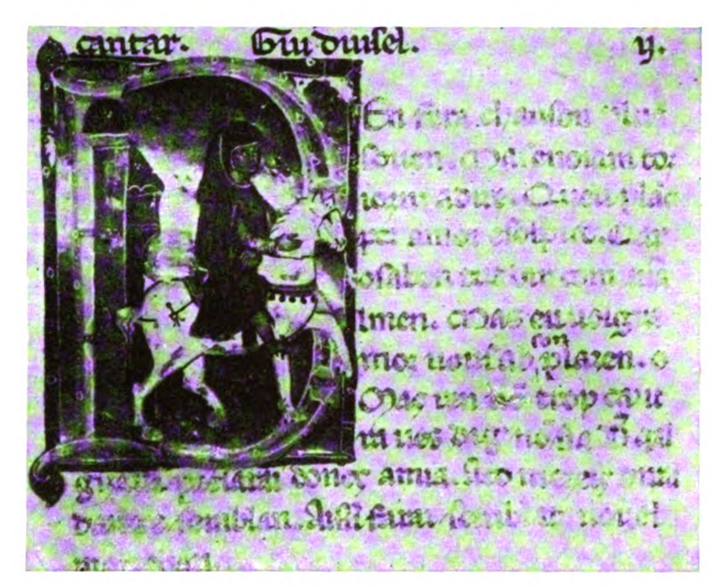


144. Der Vizegraf von Saint-Antonin. (Näheres über diesen Dichter unbekannt.)

Die Verwandtschaft des Geschmacks, die Übereinstimmung der poetischen Motive und die gleiche Entwicklung der artistischen Routine gewähren die Möglichkeit, die Formen dieser Lyrik in einem weiteren Zusammenhang zu überblicken und damit den nationalen und persönlichen Abweichungen von solch allgemeinen Schemen das nötige Relief zu verleihen. Es ist freilich aussichtslos, ihren Aufbau, ihre akustische Wirkung und die feineren individuellen Schattierungen aller dichterischen Gebilde durch die Beschreibung zu veranschaulichen, da die an und für sich schon mannigfaltigen Reim- und Verskombinationen immer wieder erneuert werden mußten und jeweils die wesentlichen Merkmale dichterischer Originalität darstellen.

Die feierlichste lyrische Dichtungsform der romanischen Lyrik ist die Kanzone (prov. chanso, franz. chanson, ital. canzone, span. cancion, katal. chansó) ein strophisches Liebesgedicht von symmetrischem Aufbau, das bald gleiche Versmaße, bald abwechselnd Lang- und Kurzzeilen verwendet, immer aber eine regelmäßige Reimfolge in kunstvollen, meist durch das ganze Gedicht durchgehenden Verknüpfungen aufweist und mit einer epigrammatisch pointierten kürzeren Geleitstrophe (der sogen. tornada, bzw. envoi, commiato usw.) abzuschließen pflegt. Während die Kanzone in der galicisch-portugiesischen Lyrik allmählich gegenüber weniger anspruchsvollen Formen zurücktritt, erreicht sie in Italien nach Dantes Urteil den höchsten Grad dichterischer Kunst (Vulg. El. II, 6) und eine „tragica coniugatio" (das. 8), eine feierliche Harmonie ihrer Teile. Dieser getragene Stil, der sie den tiefsten Spekulationen zugänglich machte, ohne die Sphäre der Liebeslyrik zu verlassen, konnte zu so hoher Reife gelangen, weil die Kanzone der Italiener nicht vertont wurde und mithin aus sich selbst heraus Gestalt und Wirkung erlangte.

Das provenzalische Schmähgedicht, das *sirventès*, ursprünglich ein Soldatenlied, dessen Form wir nicht kennen, übernahm als politisches, moralisches, satirisches und persönliches Rügelied die Struktur und die Melodie der Kanzone, wurde nur gelegentlich von den Franzosen gepflegt und in Spanien und Portugal von den roheren Spottgedichten verdrängt, die man füglich „cantigas d'escarno e de maldecir" bezeichnete. Die italienische Volksdichtung nachdantescher Zeit hat dem „serventese" mannigfache Formen, darunter die der Terzine verliehen, die sich in den Scherzgedichten der Renaissance, den sogen. *Capitoli*, durchsetzte und erhielt. Der reale oder fingierte Austausch von Schmähliedern zwischen zwei poetischen Gegnern ergab die sogen. Tenzonen, von den lebhafteren und streitbereiten Provenzalen und den dialektisch gewandten



145. Gui de Uisel in Limousin, Anfang des 13. Jahrh., dichtete mehrere Pastourellen.

Florentinern viel eifriger verwendet, als von den Franzosen und Spaniern. Gerade umgekehrt verhält es sich mit dem *joc partit* bzw. *jeu-parti*, das aus einem beliebten höfischen Gesellschaftsspiele als strophische Form in Anlehnung an die Kanzone entstand und der Diskussion von Minnefragen (s. u. S. 215) in spitzfindig rationalem, zuweilen geistreichelnd spielerischem Gedankenaustausch und Stile diente. In der bürgerlichen republikanischen Umwelt der Florentiner konnte das „Geteilte Spiel" keine Liebhaber finden. Indessen gehört es zu den charakteristischen und gepflegtesten Formen der französischen spätmittelalterlichen Dichtung.

Ebenso erging es der Pastourelle (s.o. S. 192), über deren Ursprung viel gestritten wurde, die uns aber schon in den ältesten süd- und nordfranzösischen Denkmälern nur als höfische Kunstgattung idyllisch heiteren Sinnes begegnet. Während die Kanzone die vornehme und schwärmerische Werbung um Frauenminne zum Ausdruck bringt, erscheint in der Pastourelle der Dichter als galanter, mehr oder weniger erfolgreicher Verführer einer schönen Schäferin. Die Beliebtheit des Genres ist aus dem pikanten Kontrast der Stände und Situationen erklärlich. Der Zauber der Frühlingsnatur und die einschmeichelnden Worte des unternehmenden Ritters sind die Argumente, welche die ländliche Unschuld zu Fall bringen, wenn Liebe und Treue sie gegen die Aufdringlichkeiten des Verführers nicht zu schützen vermögen. Unter Vergils Einfluß erscheinen hauptsächlich in Südfrankreich im bukolischen Rahmen dieser Liebesszenen auch politische, moralische und fromme Betrachtungen, während die zahlreichen nordfranzösischen Pastourellen den Stil des erzählenden Liebesgedichts bewahren und ihre idyllischen und galanten Episoden beschreibend oder dialogisch, oft sogar mit zynischer Deutlichkeit hervorheben.

Die Eintönigkeit des Grundmotivs reizte zur kunstvollen metrischen Variierung seines streng regelmäßigen strophischen Aufbaus, welcher von spielerischen Reimverbindungen und behenden Rhythmen, dem leichtsinnigen Tone des Gedichts entsprechend, aufgelockert wird. Die Vorliebe der Franzosen für die Pastourelle läßt sich wohl aus ihren epischen Neigungen erklären; denn nur in den Gebieten, in denen das Epos blühte, blieben auch die Romanzen heimisch, jene „chansons d'histoire" oder „chansons à toile" die nach einem Arbeitsrhythmus gesungen wurden und eine weibliche Liebessehnsucht in einem fingierten geschichtlichen Rahmen zu lyrischem Ausdruck bringen. Diese meist sehr anmutigen, strophischen, teils gereimten, teils assonierenden Gedichte weisen eine eigenartige Verbindung von archaisierender Kunstlosigkeit und raffiniertem Schliff auf, so daß es kaum zu entscheiden ist, ob die wenigen erhaltenen Denkmäler dieser Art den letzten Ausklang eines vorliterarischen Erzählliedes sind, oder ob diese charakteristische Altertümelei ein bewußter Kunstgriff des dichterischen Virtuosentums höfischer Art gewesen ist. Ähnliche Effekte versuchte auch die galante Dichtung des 17. Jahrhunderts mit ihren Liedern „en vieux langage" zu erzeugen. Die Archaismen gehörten offenbar so unlösbar mit dem Romanzenstile zusammen, daß die Anfang des 13. Jahrhunderts von Audefroi le Bastart versuchte kunstmäßige Erneuerung des Erzählliedes keine Nachahmer fand.

Indessen weist das Tagelied (prov. *alba*, franz. *aube*) auf den Süden und auf volkstümlichen

Ursprung hin. Zwei zufällig erhaltene, rohe Zeilen eines italienischen Schloßwächterliedes aus dem Jahre 1158 liefern das einzige und dürftige Dokument für das Bestehen einer Soldatenpoesie unliterarischen Gepräges. In die Sphäre der Kunstlyrik höfischer Art erhoben, erstarrte das Wächterlied, wie alle anderen Gattungen, in einer Fiktion, bewahrte aber in den Kehrreimen und in seiner freieren Struktur die Merkmale einer älteren Gestalt. Der Wächter verkündet, gewöhnlich im zarten Ton der Morgenstimmung, den Anbruch des Tages, damit der schlafende Ritter das Gemach der Geliebten verlasse und den Wächtern ihrer ehelichen Tugend entgehe. Dem Tagelied haben die Franzosen keinen Geschmack abgewinnen können, während die deutschen Dichter und vor allen Wolfram von Eschenbach mit den Provenzalen in der feinen Abtönung des Stimmungsgehalts wetteiferten und sie sogar an episodischer Phantasie und Bewegtheit übertrafen.

Verschiedene Formen des Tanzliedes sind indessen im französischen Norden geprägt worden und erreichten erst im Zeitalter der lyrischen Spätblüte eine feste Form und maßgebende literarische Stilisierung. Die freieste Gestalt und den ernsteren Ton als Liebeslied und frommes Gedicht besitzt die *rotrouenge*, ein strophisches Gebilde von jeweils durchgereimten Kurzversen; das dreistrophige *virelai* zeichnet sich durch einen Kehrreimauftakt aus, während das *Rondel* den mehrzeiligen Kehrreim auch am Ende und seine Anfangszeile im Innern der Strophe erklingen läßt.

[Bei den zahlreichen Variationen dieser Gebilde ist es unmöglich, in diesem Zusammenhang die verschiedenen Liedformen beschreibend zu veranschaulichen. Einen belehrenden Einblick gewährt die Sammlung von Friedrich Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des 12., dem 13. und dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien, Gesellsch. für Roman. Philologie, Bd. 43 (1921) und 47 (1927). Ferner desselben Verfassers Die altfranzösische Rotrouenge, Halle 1925. Vgl. auch die w. u. angeführte Literatur.]

Während diese stilverwandten Liedformen je nach den Dichtern und Epochen ohne wesentliche Veränderung ihres Grundrisses und -Tones wechseln, bezeichnet die in der ganzen Romania bis in die Neuzeit gepflegte Ballade die verschiedensten Formen und Themen lyrischer Eingebung und rhythmischer Anordnung. Sie erscheint zuerst als *balada* oder *dansa* um die Wende des 12. Jahrhunderts bei den Provenzalen als ein anmutiges und heiteres Lied und erreicht bald als dreistrophiges Gedicht mit refrainartiger Umrahmung eine feste Form, die ihre ursprüngliche Ausgelassenheit soweit dämpfte, daß sie im 14. Jahrhundert auch als geistliches Lied in der Treibhausluft der Sängervereine gedeihen konnte. Indessen gehört die *ballata* in der selbständigen italienischen Dichtung des 13. Jahrhunderts zu den gepflegtesten lyrischen Gattungen. Für Dante (Vulg. Eloqu. II, 3) ist sie die edelste Form nach der Kanzone, mit welcher sie in der Vornehmheit des Tones und in der Monumentalität des Aufbaus, trotz freierer Rhythmen und anspruchsloseren Inhalts, verwandt ist. In der Frühzeit der italienischen Lyrik weist sie, je nach dem Umfang und der Zeilen- oder Reimanordnung, mehrere Abarten auf, deren älteste durch den nach jeder Strophe wiederholten, das Gedicht einleitenden Kehrreim gekennzeichnet ist. Wie wenig gefestigt der Begriff der Ballade war, erweist sich aus ihren mannigfaltigen Formen in Dantes Vita Nuova, wo sie zuweilen sogar als Sonett bezeichnet wird. Trotz ihrer freiesten Variationen hat sie weder formal noch inhaltlich irgend etwas mit der Ballade der Romantiker zu tun.

Dieser nähert sich indessen die französische der Spätzeit insofern, als sie in der Dichtung ihres Meisters Eustache Deschamps (s. u. S. 215) einen episch-lyrischen Charakter annahm. Sie bevorzugt hierfür die Form eines dreistrophigen, gleichgereimten, meist mit einzeiligem Kehrreim und kurzem Geleit versehenen Liedes. Einen spruchartigen epigrammatischen Ton haben die zahlreichen im 13. Jahrhundert gedichteten kurzen französischen *Motets*, die ebenso wie die strophischen lyrischen *Lais* an die Melodie kirchlicher Lieder angepaßt waren. Im wesentlichen auf musikalische Wirkung zielt der *descort* der Provenzalen und Franzosen ab. Er unterscheidet sich durch die beabsichtigte Unregelmäßigkeit des Aufbaus, der Verstakte und





146. Höfische Tanzunterhaltung des 15. Jahrh., Miniatur aus der Prosafassung des Roman de la Violette, Handschrift das 15. Jahrh., Paris, Bibl. Nat. (Nach Couderc, Enluminures.)

der Sprache von allen anderen nach Ebenmäßigkeit und Geschlossenheit strebenden lyrischen Formen. Mit dieser bis zur Wildheit gesteigerten Verwirrung beabsichtigt der Dichter, die Zerrissenheit seines Gemüts zu veranschaulichen, wobei es ihm offenbar viel mehr auf effektvolle Klangmalerei, als auf sinnvolle Gedanken ankam. Wie aber andererseits die mittelalterlichen Lyriker ihre Eingebung und dichterische Freiheit in Fesseln zu legen vermochten, zeigt die von Arnaut Daniel erfundene *Sestine*, ein besonders von Dante und Petrarca nachgeahmtes Virtuosenstück, das mit der Wiederholung der Endwörter der ersten sechszeiligen Strophe in den folgenden seinen Reiz findet. Die Reihenfolge der Wiederholungen war festgesetzt und erzeugte mit ihrem Zwang eine scharfe Spannung der strophischen Glieder und einen rhythmischen und gedanklichen Zirkel, dessen Starrheit die Geschmeidigkeit der Verse und des Sinnes wieder mildern und auflockern sollte.

Literatur. Zur Veranschaulichung aller dieser und der seltneren Dichtungsformen bieten ausreichendes Material die S. 15 erwähnten altprovenzalischen, -französischen und -italienischen Chrestomatien von Appel, Bartsch und Monaci, für die galicisch-portugiesische Lyrik die Chrestomatia arcaica von J. J. Nuñez, Lisboa 1906. Die wichtigste ältere Literatur über die französischen Dichtungsformen bietet T. Spoerri, Französische Metrik, München 1928, dazu das ob. S. 207 genannte Werk von Gennrich. Die Melodien des Minnesangs werden jetzt mit großem Eifer herausgegeben und studiert. Vgl. das im Erscheinen begriffene Corpus Cantilenarum Medii Aevi, I. Série, Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères, publié p. p. Jean Beck, Paris, 1927 (bish. 2 Bände). Ferner die Schriften von Beck, Gennrich, Spanke u. a.

c) Die Lyrik in Spanien.

Von einer spanischen Lyrik des Mittelalters kann nicht gesprochen werden. Es gibt nur eine Lyrik in Spanien, die sich ihre Motive und Formen im wesentlichen aus der provenzalischen Dichtung, die Sprache aus dem galicischen Grenzlande und die besten Meister aus Portugal holt. Sprachliche Verwandtschaft und politische Fusion (nach 1167) mit dem französischen Süden haben Katalonien nur die Bedeutung einer occitanischen Kulturprovinz verliehen, so daß die stattliche Reihe der Lyriker, deren Heimat sich von Gerona bis Valencia erstreckt, weder als Gesamtheit noch im Einzelnen eine eigene Physiognomie besitzt. Was sie indessen von den Dichtern der iberischen Nachbarreiche unterscheidet, ist die vor Raymundus Lullus (s. o. S. 167) von allen Katalanen angewandte limousinische Kunstsprache. Dieser stellten die Spanier und Portugiesen, bei allgemeiner Identität des Geschmacks und der Eingebung, eine Mundart gegenüber, die keine literarischen Überlieferungen aufzuweisen hat, die aber klangvoller, geschmeidiger und musikalischer erschien und vom Sitze des größten Heiligtums der westeuropäischen Christenheit gleichsam geheiligt und geadelt war. Santiago de Compo-

stela, der höchsten peninsularen Kult- und Bildungsstätte, dürfte in dieser Hinsicht die gleiche Bedeutung zukommen, die der Abtei von Saint-Martial bei Limoges für die occitanische Poesie und Kunstsprache zuerteilt wurde. In dieser galicischen Mundart dichtete Alfons der Weise, König von Kastilien, die zahlreichen frommen Gedichte (s. o. S. 128f.), die sowohl zahlenmäßig wie formal alles andere überwiegen, was aus der Feder dieses literaturfreudigen Herrschers floß. Erst nach seiner Regierungszeit (1252—1284) erreichte die galicisch-portugiesische Lyrik den Höhepunkt ihrer Kunst und ihrer Fruchtbarkeit mit etwa 150 dem Namen nach bekannten Sängern aus allen Teilen der Halbinsel. Schwerlich dürfte sich diese überragende Stellung der westlichsten Mundart aus einer auf ihrem Gebiete besonders blühenden „volkstümlichen" Dichtung erklären; denn die galicische Kunstpoesie ist noch in höherem Maße höfisch und exklusiv, als die provenzalische, die, um anderthalb Jahrhunderte älter, doch nur geringe und zweifelhafte Spuren eines vorliterarischen Lebens aufweist. Jenseits der Pyrenäen haben vier Könige und fast nur Personen aus den höchsten Ständen die Poesie höfischer Art gepflegt; und wenn sie auch stets eine Schar von Sängern aus niederer Herkunft in ihrem Dienste hielten, so schien ihnen die Vortrefflichkeit der Kunst ebenso über den Wert der Lieder zu entscheiden, wie der Rang der Verfasser. In Südfrankreich waren die Edelleute in dieser Hinsicht gerechter und liberaler, so daß sich die Trobadors Freiheiten des Gebarens und der Sprache erlauben durften, die das Gefühl einer relativen Gleichberechtigung von Blut- und Geistesaristokratie voraussetzen. Dies scheint in Portugal nicht der Fall gewesen zu sein, wie denn die Resonanz von Poesie und Kunst jenseits der Pyrenäen unvergleichlich geringer war, als in Frankreich und Italien.



147. Santiago-Ritter, spanische Miniaturen des 13./14. Jahrh.
(Nach A. L. Mayer, Gotik in Spanien.)

Es waren die Provenzalen, welche bei ihren Nachbarn den Sinn für höfische Kunst und Dichtung weckten. Viele der großen Trobadors und zahlreiche andere wirkten auf spanischem Boden, bevor die Albigenserkriege die letzten Sänger in die Fremde zu dauerndem Aufenthalt trieben. Peire d'Auvergne, Peire Vidal, Peire Ramon, Folquet von Marseille sind die berühmtesten unter ihnen und nahmen an den privaten und politischen Schicksalen aragonesischer, leonesischer und kastilischer Herrscher lebhaften Anteil. Berühmt ist das Kreuzzugslied, das Gavaudan anstimmte, als die Almohaden Nordafrikas das Heer Alfons VIII. von Kastilien (19. Juli 1195) vernichteten. Unzählig sind die Anspielungen auf die Ereignisse in Spanien, die in den Rügeliedern der Provenzalen enthalten sind. Doch waren dies im allgemeinen flüchtige Berührungen nachbarlichen Verständnisses und höfischer Gemeinschaft, welche erst vertieft wurden, als der letzte Trobador, Giraut Riquier aus Narbonne, nebst anderen Dichtern, um 1260 am Hofe Alfons des Weisen Aufenthalt nahm und in dessen Dienste zahlreiche Liebeslieder und lehrhafte Gedichte nach dem Geschmack des Herrschers schrieb. Dieser löste ihn im Verein mit seinen Höflingen im Musendienste ab und übertrug seine lyrischen Liebhabereien auf die mit ihm verwandten Fürsten des jungen portugiesischen



148. Galicischer Troubadour mit Spielmann und Sängerin, aus der Handschrift des Cancionero de Ajuda, 14. Jahrh.
(Nach R. Menéndez Pidal, Poesia juglaresca.)

Nachbarreiches. Sein Enkel Denis, von 1279 bis 1325 König von Portugal, übernahm Alfons geistiges und dichterisches Vermächtnis, nachdem er von ihm zum Ritter und Fürsten erzogen worden war.

Portugal war bis dahin ein geistliches und dynastisches Lehen der Franzosen gewesen. Verwandtschaftliche Verbindungen mit den Fürsten des Südens und Ostens hielten die höfischen Beziehungen, die bis zum ersten selbständigen Herrscher Portugals Heinrich von Burgund (1112) hinaufreichen, ununterbrochen aufrecht. So verallgemeinerte sich dort wie überall die höfische Sitte der Provenzalen und Franzosen als Vorbild und Lebensstil, und die portugiesischen Burgen wurden das Ziel der Sänger, die zum Staate der Fürsten gehörten. Das junge Reich fand zweimal Erwähnung in Marcabrus Liedern, ein halbes Jahrhundert nachdem der Name Portugals zum ersten Male (1094) in urkundlicher Beglaubigung erscheint. Gelegentliche Anspielungen lassen aber bei späteren Provenzalen erkennen, daß seine politischen und dynastischen Schicksale nur ein laues Interesse zu erwecken vermochten.

Es ist sehr fraglich, ob eine Periode literarischer Vorblüte vor König Denis angenommen werden kann. Vor allem ist es die innere Dürftigkeit der erhaltenen späteren Lyrik, die unsere Zweifel an eine Vorgeschichte erregt. Die relative Selbständigkeit der portugiesischen Dichtung gegenüber der provenzalischen zeigt sich nicht in einer Ausbildung der Motive und der Formen, in einer Bereicherung des Gehalts oder in einer Verfeinerung des Stiles, wie es in Frankreich und Italien der Fall war, sondern gerade umgekehrt in der schematischen Erstarrung und in einer zunehmenden Versimplung der Inspiration und der Kunst. Dies gilt vor allem für die cantigas de amor „em maneira de proençal", d. h. für die Minnelieder höfischer Art, die das Schmachten, Sehnen und Werben um edle Frauenliebe in alter Weise bis zur Erschöpfung wiederholen. Sie haben in der gesamten portugiesischen Dichtung keine herberen Töne, keine kunstreichen Steigerungen der klanglichen Effekte und des erfinderischen Scharfsinns, keine romanhafte und dramatische Ausspinnung der Gefühlsabenteuer aufzuweisen. Es scheint, als habe sich die Kunst der Portugiesen in einer weichen, süßlichen Molltonart, in einer Sentimentalität ohne Wallungen und in träger Gedankenlosigkeit erschöpft. Dies ist die nationale Eigenart in Ton und Stil dieser Lyrik. Sie erweist sich ferner in der besonderen Zuneigung zu einem von den Provenzalen wenig gepflegten Motiv, das den zahlreichen, wegen ihrer Originalität und Kunstvollendung wertvolleren cantigas de amigo zu Grunde liegt. Hier herrscht die Fiktion, daß ein Mädchen, gelegentlich eine Frau höherer Stände, ihre Sehnsucht nach dem Freunde zum Ausdruck bringt. In diesem so reich vertretenen Genre haben die portugiesischen Historiker ihrer Nationalliteratur einen höfisch verfeinerten und kunstvoll stilisierten Nachklang autochthoner Hirten- und Bauernlieder zu vernehmen geglaubt, weil die idyllische Szenerie, das Auftreten schöner Schäferinnen und die im Grunde unschickliche Werbung um Mannesliebe an ländliche Sitten erinnern sollen. Indessen erscheint diese Fiktion als eine Umkehrung der Pastourelle (s. o. S. 206), während ihre Beliebtheit sich aus einer Steigerung jener weichlichen Sentimentalität erklären läßt, die der portugiesischen Liebesdichtung auch späterer Epochen und anderen Stiles den Grundton verleiht. Sie klingt im Munde schmachtender Mäd-

chen echter, wonniger und niemals so entwürdigend, wie die Ziererei ritterlicher Galans und das Liebesgewinsel von Königen und Herren. Mithin wäre die Vorliebe für diese cantigas de amigo lediglich aus künstlerischen Absichten herzuleiten und ihre Vogue aus dem Streben nach Verinnerlichung zu begreifen. Sie bilden auch tatsächlich mit einer großen Anzahl metrisch variierter und situationenreicher Denkmäler geringen Umfangs, aber feinster Musikalität die anziehendste Äußerung dieses lyrischen Empfindens und sprachlicher Kunst. Sie erinnern mit ihrem Schmelz und tändelndem Sinn an die Bergeretten und Chansonetten der Barockzeit, sind diesen aber ebenso an Süßlichkeit überlegen, wie sie an Witz und Schärfe ihnen nachstehen.

Für ihre Scherze und Temperamentsausbrüche standen den Portugiesen die in ihren Liedersammlungen stark vertretenen Spottgedichte (cantigas d'escarno e de maldizer) zur Verfügung, die mit einem für nüancenarme Dichtung charakteristischen Kontrast oft ins Gemeine und Triviale überschlagen. Der große Zug und die leidenschaftliche Sprache provenzalischer Rügelieder gehen ihnen ab. An der Peripherie der großen Geschehnisse und fern von allen Stürmen des Gewissens und der Initiativen, dienten diese Spottlieder einem wenig erhebenden häuslichen Gezänk und verflüchteten sich in sinnlosen epigrammatischen Spielereien.

Literatur. Die Eintönigkeit der hispano-portugiesischen Lyrik läßt uns keine Dichterindividualität erkennen, die mit etwas mehr als einem im allgemeinen nichtssagenden Namen zu bezeichnen wäre. Nur das „Liederbuch des Königs Denis von Portugal", Halle a. S. 1894 ist von H. R. Lang als Lebenswerk eines Dichters herausgegeben. Vgl. dessen stilanalytische Würdigung von Silvio Pellegrini, Don Denis, Belluno 1927 u. dort die ältere Literatur des Gegenstandes. Die gesamte span.-port. Lyrik ist uns in Liederhandschriften überliefert: Cancioneiro da Ajuda, um die Wende des 14. Jahrh. entstanden, krit. herausgg. v. C. Michaelis de Vasconcellos, Halle a. S. 1904; Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana (um 1500), messo a stampa da E. Monaci, Halle a. S. 1875; ferner Il Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti (aus derselben Zeit und nach den ersten Besitzern, zwei italienischen Humanisten so genannt, jetzt in Lissabon, veröffentlicht von E. Molteni), Halle a. S. 1880. Die peninsulare höfische Dichtung der Spätzeit, in welcher die aus Italien hergeholten Formen und Motive sich mit den überlieferten mischen, ist vornehmlich im Cancionero de Baena (Mitte des 15. Jahrh.) gesammelt, hgg. v. F. Michel, Leipzig 1860, jetzt in Faksimile-Ausgabe von H. Huntington, New-York 1926. Auswahl von Gedichten aus diesem und dem Cancionero de Stúñiga in der zit. Antología von Menéndez y Pelayo, welche freilich nur die späten Lyriker berücksichtigt, die durch Aufgabe der galicisch-portugiesischen Sprache zu Gunsten der kastilianischen eine neue Epoche der spanischen Poesie ankündigen, deren erste Meister der vielseitige und elegante Marques Iñigo López de Santillana († 1458) und „der Fürst der kastilianischen Dichter" Juan de Mena († 1456) gewesen sind. Ihr Lebenswerk gehört nicht in eine Darstellung der mittelalterlichen Literaturen, da die Vorbilder Petrarcas und die Einflüsse des Humanismus sie in eine neue Inspirationssphäre versetzen und mit einem neuen Stilempfinden versehen.

Die Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses liegen jetzt in einer Ausgabe von J. J. Nunez, Coimbra 1926—1928 in 3 Bänden mit Einleit. u. Kommentar vor. Zur Einleitung in die älteste peninsulare Lyrik vgl. die Auswahl altportugiesischer Lieder hgg. v. Silvio Pellegrini, Halle a. S. 1928. (Vgl. das ob. zit. Werk v. A. F. G. Bell mit zahlr. bibliogr. Angaben.)

d) Die altfranzösische Lyrik.

Im Zeitalter der Hochblüte vulgärer mittelalterlicher Poesie galten die schriftliche Fixierung und Erhaltung eines Gedichtes als Ausdruck seiner literarischen Wertschätzung. Deshalb ist uns nur ein ganz geringer Teil der Liederproduktion jener Zeit überliefert worden, und zwar im wesentlichen nur derjenige, der eben künstlerischen Schliff und vornehmen Ursprung aufzuweisen hatte. Aus diesem Argument ex silentio die Existenz einer vorliterarischen Lyrik zu leugnen, hieße dem sangesfrohen Volke der Franzosen den Lebensnerv abschneiden und die Luft rauben. Die Amanuensen, die oft in Werkstätten arbeiteten, haben wie künftige

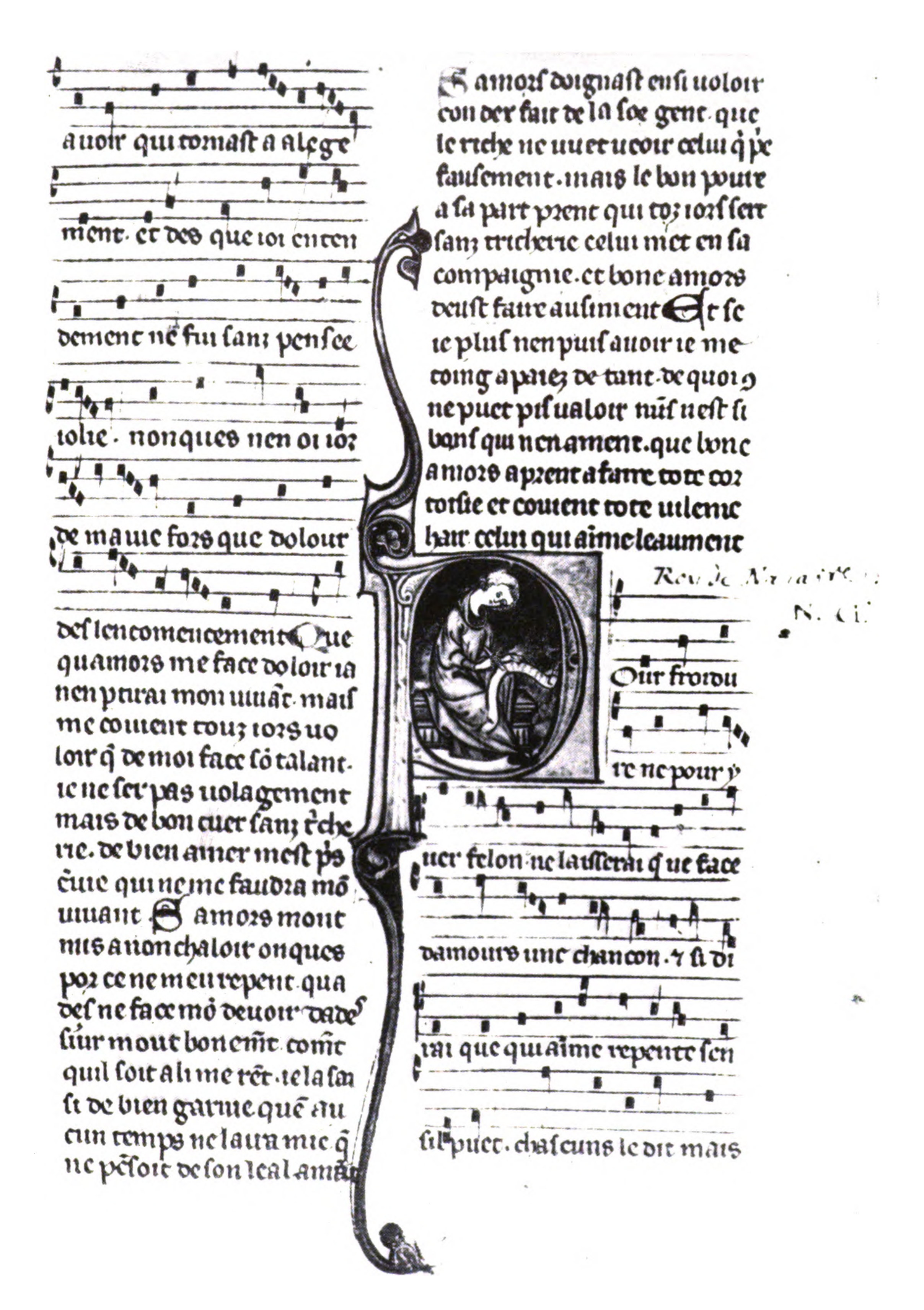




149. Ein Ritter bietet seiner Geliebten sein Herz an. Elfenbeinrelief, franz., 14. Jahrh. Brit. Museum. (Nach Köchlin, Ivoires gothiques N. 1109.)

Verleger nur solche Schriften und Gedichte kopiert, die in höherem Auftrage erscheinen oder sicheren Absatz finden sollten. Eine von künstlerischem Bewußtsein und praktischen Erwägungen bestimmte literarische Auslese hat zunächst die Erzeugnisse einer Standesdichtung gerettet, die sich durch Gehalt und Stil von den nur indirekt bezeugten Tanz-, Spott- und Liebesliedern, von Gassenhauern und Kantilenen unterschied. Aus dieser vorliterarischen Periode der französischen Lyrik, deren Vertreter lediglich der Spielmann gewesen zu sein scheint, stammen vielleicht nur die ganz kurzen spruchartigen Gedichte im Takte alter Tanzlieder, die man als *Refrains* bezeichnet und teils selbständig, teils in meist willkürlicher Verbindung mit anderen Liedern überliefert wurden. Es erscheint heute wieder zweifelhaft, ob die episch-lyrischen Gesänge (s. o. S. 206) tatsächlich einen Nachklang alter Volkspoesie darstellen. Auf alle Fälle äußert sich in ihnen eine nationale Abart, die sie in Form und Geist von der südfranzösischen Lyrik unterscheidet.

Diese zog in die Gebiete nördlich der Loire um die Mitte des 12. Jahrhunderts ein, gerade als das literarische und höfische Epos das Gepräge und den Gehalt einer nationalen Standesdichtung erhielt. Drei Chansons Christians von Troyes (s. o. S. 104) bilden ja den Auftakt zu den Liebesliedern höfischer Art, deren Versgeriesel die französische Dichtung bis zur Plejade begleitet. Es bedurfte jedoch einiger Jahrzehnte, bis diese im Grunde seelenlose, formenarme und künstliche Poesie zu einer literarischen Modeerscheinung wurde. In dieser kriegerischen und spröden Welt des französischen Nordens reizten die herberen und echteren Töne des Kreuzzugsliedes häufiger zum lyrischen Gesange, als der minnigliche Frauenkult, der — nach dem Geiste des höfischen Epos zu urteilen — fremdartig erschien und nicht sonderlich ernst genommen wurde. Sind doch die beiden erhaltenen Gedichte des ältesten Trouvère französischer Zunge Huon III. von Oisi in der Picardie († 1189) ein Kreuzzugslied und eine geradezu burlesk klingende Schilderung eines Damenturniers. Diese kriegerischen Töne und diesen dichterischen Leichtsinn übertrug er auf seinen Zögling Conon de Béthune († 1219), Villehardouins Partner im vierten Kreuzzuge, als Diplomat und Draufgänger ebenso berühmt wie als Redner und Dichter. Sein witzigstes Gedicht ist eine geistreiche Karikatur des Minnedienstes. Es enthält die ungalante Antwort eines Ritters an eine Dame, die seine Ergebenheit so lange prüft und ihre Gunst so lange zurückhält, bis sie alt und grau geworden ist! Im übrigen ist der Gehalt seiner Minnelieder dünn, die Form noch etwas platt und die Einfälle nicht gerade originell. Ihr flotter Ton täuscht über die Dürftigkeit dieser Poesie hinweg, und seine „chanson legiere à entendre“ zeigt mit allen anderen, wie leicht die Franzosen es sich in dieser Kunst machten, die ihre südlichen Nachbarn zu so heftiger Anspannung des Intellekts und zu so reicher sprachlicher und dichterischer Erfindung in den Grenzen der gleichen Motive zwang.



Seite aus dem französischen Liederbuch der Bibliothèque Nationale, Paris, fr. 846
(Nach J. Beck, Corpus Cantilenarum, II. Band)

Eine ganze Reihe dieser vornehmen Dilettanten folgte dem dritten und vierten Kreuzzuge mit Leier und Schwert. Von Richard Löwenherz bis herab zu obskuren Rittern ist der Fürsten- und Adelsstand in diesen ersten Jahrzehnten französischer Lyrik fast ausschließlich vertreten. Leute niedriger Herkunft, die durch ihre Vortrefflichkeit in Poesie und Musik zu hohem Ansehen emporstiegen, hat es in dieser Zeit und Umgebung nicht gegeben. In den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts umfaßte dieser aristokratische Dilettantismus die adligen Kreise von London bis Sizilien und von Spanien bis Zypern und Konstantinopel. Hier trafen am Hofe der lateinischen Kaiser Conon und Guillaume de Béthune, Hugues de Berzé, Guillaume de Ferrières, Jean de Brienne (1237 als Kaiser gestorben) und andere mit Krone und Lorbeer geschmückte Dichter zusammen, in deren Gefolge, mit zahlreichen unbekannten Berufssängern, der Kastellan von Coucy, Robert Mauvoisin und die Ritter sich befanden, die ihr Abenteuerleben auf der Wallfahrt oder in der Heimat beschlossen.

Für alle diese Edelleute war das Dichten keine innere Not, sondern ein vornehmes Spiel, wie Jagd- und Schachpartien, wie Turnier und Konversation. Doch ist die Wirkung der Poesie auf diese rauhen Gemüter nicht zu unterschätzen, wiewohl sie ganz abseits von Gefühl und Tat, von dem Streben und den Nöten liegt, die das Leben, Empfinden und Denken dieser Menschen bestimmten. Aber gerade deswegen stellt sie einen der wenigen idealen Werte dar, die sie pflegten, vielleicht, wie die Phantasien von Roman und Epos, die einzige veredelnde Befreiung von den Engen ihrer Unbildung und ihres harten Lebens.

Wahrscheinlich war es das Bewußtsein vom Adel der Poesie, welches ihre Loslösung von persönlichen Angelegenheiten, von aller Wirklichkeit und Stofflichkeit bestimmte. Wo diese Edelleute es ernst mit ihr meinen, da gesellten sich zur sinnlichen Freude an Rhythmen und Tönen auch die Suggestion eines künstlerischen Zaubers, eine Sublimierung weltlicher Ideale, aus denen sich die dichterische Phantasie ihre eigene Welt nach eigenen Gesetzen gestaltet. Diese Gesetze empfinden wir als Konventionen, weil die Monotonie dieser Liebeswerbungen und das dauernde Versteckspiel mit den Spähern und Eifersüchtigen ebenso wie bei den Provenzalen als zu dürftige Anlässe lyrischer Eingebung erscheinen, während die damit verbundene Empfindsamkeit, an der Lebenswirklichkeit gemessen, unaufrichtig und verstiegen wirkt. Aber dies waren die Dimensionen der poetischen Welt, in deren Grenzen auch bei den Dichtern des Nordens eine stete Verfeinerung des Stiles und der Musikalität und eine Bereicherung des geistigen Gehaltes erstrebt wurden. Es ist bemerkenswert, daß sie dabei jeder esoterischen Geheimtuerei und jeder Vergewaltigung der Sprache oder metrischer Formen abgeneigt waren. Dichterische Individualitäten sind deshalb in der Frühzeit dieser Lyrik auch formal kaum zu erfassen. Ihr gemeinsames Streben richtet sich nach Eleganz, Schmelz und Klarheit. Keine scharfen Töne, keine laute Dynamik, kein rauher Ton unterbrechen den tändelnden Gang der Lieder und ihre gezierte Melancholie.

Dieser glatte Stil fader Galanterie hat um die Jahrhundertwende zahlreiche Vertreter: Richard de Semilli, Gontier de Dargies, Blondel de Nesle und vor allen den champagnischen Ritter Gace Brulé, dessen umfangreiches poetisches Lebenswerk um 1220 die erste Periode dieser höfischen Lyrik abschließt. In ihren zierlichen, unbeschwerten Gedichten erscheinen die angebeteten Damen als körperlose Wesen ohne Fleck und Tadel, aber nicht als Abstraktionen; *fine amor* ist in ihnen keine Gemütslage, sondern der Nimbus und das Attribut der Ritterlichkeit; die häufigen Todesgedanken und -Drohungen der Verliebten sind keine Meditationen über das Geheimnis von Leben und Liebe, sondern galante Hyperbeln, wie man sie in der Lyrik des Barock gegen die „rigueurs" der Schönen anzuwenden liebte. Sie sind ebensowenig ernst zu nehmen wie die Verwünschungen, die sich diese Dichter bei ihren Enttäuschungen gegen die spröde Geliebte leisten. Man kann auf sie anwenden, was Trissotin von sich sagt:

„C'est mon esprit qui parle, et ce n'est pas mon cœur."

Diese poetische Exaltierung der Geister erhält Schwung und Pathos, sobald ein Temperament sich über die gewöhnliche Phraseologie einer Modedichtung erhebt. Doch ist dies in Frankreich





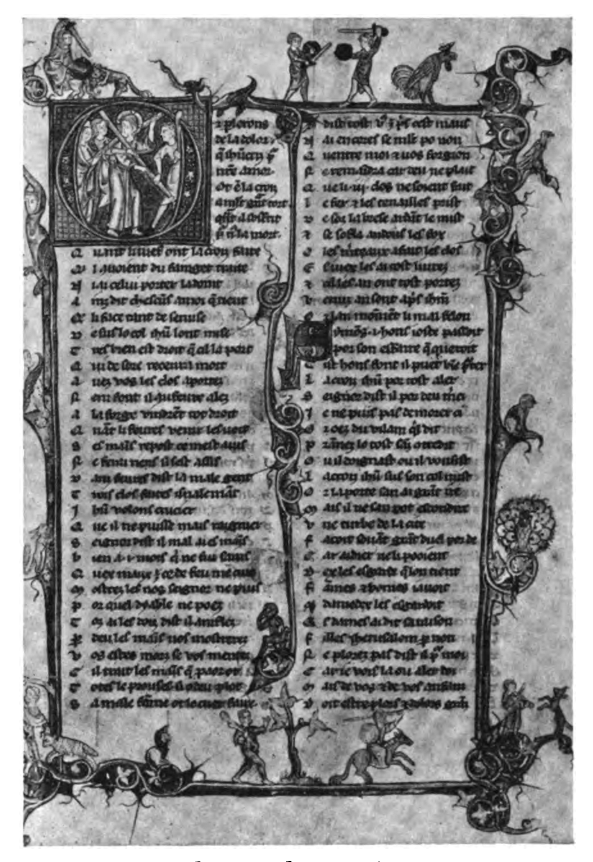
150. Das Konzert. Elfenbeinrelief, franz., 14. Jahrh. Paris, Musée de Cluny. (Köchlin N. 1170.)

selten der Fall. Die zwei Lieder, die uns von Richard Löwenherz bekannt sind, lassen nicht erkennen, ob seine Dichtung den Ausmaßen seiner Persönlichkeit entsprach. Indessen tritt uns der skrupelloseste unter den gekrönten Abenteurern, Thibaut IV. von Champagne, seit 1234 König von Navarra, in 60 bis 70 Liedern verschiedensten Inhalts und Wertes mit den Zügen einer starken Dichterindividualität entgegen. Der höfische Klatsch und die in seinen Tagen schon rege öffentliche Meinung bemächtigten sich bald dieses unberechenbaren Frondeurs, der, ohne Treubruch und Überlauf zu scheuen, bei allen Wirren während der Minderjährigkeit Ludwigs IX. die Hand im Spiel hatte. Sein Verrat an den gegen die Regentin Blanca von Castilien koalisierten Vasallen trug ihm den Haß seiner Standesgenossen ein, deren Stimmung in drei unerhört brutalen Rügeliedern des Dichters Hue de la Ferté zum Ausdruck kommt. Ihren Kern bildet die in der Publizistik und Chronistik des 13. Jahrhunderts allgemein angeführte Behauptung, daß Thibaut der Geliebte der um 15 Jahre älteren Königin war. Infolgedessen gelten von jeher seine Liebesgedichte als das literarische Ergebnis dieser Verbindung, ohne daß auch nur die leiseste Andeutung dieses alte Gerücht bestätigte. Es ist möglich, daß Thibaut ihr tatsächlich diese in seinem Hause üblichen poetischen Huldigungen darbrachte und sich mit den untrüglichen Beweisen einer unverbindlich erwiderten Sympathie begnügte. Wie dem auch sei, selten hat die französische Minnelyrik so echte und leidenschaftliche, so überzeugende und lebendige Akzente gefunden, um die Sehnsucht und die Erschütterungen einer bis zur Ekstase gesteigerten Liebe zu bekennen.

Der persönliche Ton dieser Gedichte geht schon aus dem ersten Eindruck hervor. Thibaut verzichtet auf die obligaten Themen einer einleitenden Schilderung der Frühlingsnatur, wie sie z. B. noch sein Zeitgenosse Gace Brulé bis zum Überdruß variiert, und stimmt meist seinen Gesang mit schneidigem Anhieb an. Die gewohnte Reimerei ist ihm verhaßt; er dichtet, um sein Herz zu erleichtern (Chans. 4), im Bewußtsein seiner Originalität. Diese äußert sich nicht in der Neuheit der Formen, sondern in der Prägnanz der Sprüche, im Reichtum angepaßter Vergleiche und in den literarischen Anspielungen, die seine vornehme Bildung bekunden. Bei aller Schwermut und Demut herrschen durchweg ein flotter Ton, eine ungezwungene Sprache und schwungvolle Bewegung. Trotzdem stehen nicht alle seine Lieder auf gleicher Höhe der Kunst. Im Wechselspiel eines gehobenen und lässigen Stiles manifestiert sich der ungleichmäßige Charakter dieses Stimmungs- und Gelegenheitsmenschen, der eine natürliche lyrische Sensibilität, sprachliche Gewandtheit und intellektuellen Scharfsinn zu verbinden und auch besonders auszuprägen versteht. Ein Drittel seiner Gedichte sind Jeux-partis und Débats (s. o. S. 206), in denen Thibaut mit realen oder fingierten Gegnern teils spitzfindige, teils psychologisch echte Minnefragen aufstellt und löst. In ihrer scharfen Formulierung verrät sich ein routinierter Richter, in der Abwägung der Fälle ein gewiegter Kontroversist, aber die Sprüche und Ratschläge sind die eines Spaßvogels, der nicht zu erkennen gibt, ob er es mit ihnen ernst

meint oder nicht. Mit diesen Gedichten erreicht eine aus der Provence stammende, in Frankreich aber besonders erfolgreiche Modegattung höfischer Poesie einen Höhepunkt, auf welchem sie sich noch lange erhält, um ein sichtbares Anzeichen geistiger Anlagen und Liebhabereien in den Wandlungen weltlicher Kultur zu bleiben.

Literatur: Die Gedichte von Gautier de Dargies, Gace Brulé und Thibaut sind von der Soc. d. Anc. Textes franç. (1912, 1902 bzw. 1925) herausgegeben. Conon de Béthune, Poésies hgg. v. Wallensköld in Class. fr. du M. A. 1921. Ältere Ausgaben, Liederhandschriften und Sammlungen verzeichnet bei A. Jeanroy, Bibliographie sommaire des chansonniers français, das. 1918. Monographien zu einzelnen Dichtern und Gattungen u. a. bei Voretzsch, a. a. O. S. 343ff. Stilkritische Erfassungen der Lyriker fehlen noch ganz und sind erst durch die neueren kritischen Ausgaben ermöglicht.



151. Seite aus der Hs. der Poésies von Robert de Blois, Bibl. de l'Arsenal Paris. (Nach Martin, w. o.)

Die französische Lyrik war seit ihren Anfängen immer mehr in die dominierende Geistesrichtung hineingewachsen, die dem 13. Jahrhundert das literarische und kulturelle Gepräge verliehen hatte. Der schon bei den Provenzalen vorherrschende, aber durch die Mannigfaltigkeit der Temperamente und des Formsinnes gemilderte intellektuelle Einschlag nimmt bei den gebildeten Franzosen ein entscheidendes Übergewicht. Er entwickelt eine Dialektik, die sich im höfischen Epos und in der Unterhaltungsliteratur in Sinnbildern entfaltet, während sie in der Lyrik sentimentale Seelenlagen und zweideutige erotische Probleme mit großem Aufwand an rationalem Scharfsinn zu einer raffinierten Kasuistik ausbaut. Die Verwandtschaft des Geistes und der Richtung dieser höfischen Literatur hat die gelegentliche Verbindung ihrer Gattungen veranlaßt. So enthalten verschiedene Romane, wie Guillaume de Dôle, Le Châtelain de Coucy, der Roman de la Violette, de la Poire u. a. (s. o. S. 125f.) lyrische Partien in engem Anschluß an epische Episoden. Dazu gesellte sich schließlich der Rosenroman, dessen Allegorien bereits in Thibauts Liedern vorkommen, um der noch bescheidenen Allegorik der lyrischen Dichtung neue und reichere Möglichkeiten bildhaften Ausdrucks und begrifflicher Kombinationen zu verleihen. Sie zog in die Lyrik im Gefolge Amors ein, der von Anfang an als ein Zwitter von Gestalt und Abstraktion, als ein Wesen von undefinierbarem Geschlecht und Aussehen, etwa als ein weiblicher Cupido erscheint. Aus allen diesen Gründen erhält diese an und für sich wurzellose Poesie einen immer abstrakteren Charakter, ohne ihre sinnlichen Grundlagen aufzugeben. Aus dieser „frigida mixtura" entsteht ein in sich selbst widerspruchsvoller Spiritualismus, dessen Ausdruck spitzfindige Preziosität und klügelnde Verstandesspiele sind. Die lyrische Chanson wird zum Streitgedicht, in dem solche Fragen erörtert werden, wie sie auch Andreas Capellanus (s. o. S. 102) in vorbildlicher Weise formulierte; d. h. ob es angenehmer ist, die Geliebte täglich zu küssen, ohne sie zu sehen, oder täglich zu sehen, ohne sie zu küssen; ob

verschwiegene Liebe echter sei als eingestandene; ob erheuchelte Liebeswerbung schimpflicher sei als ein trügerisches Zugeständnis, und so fort in hunderten von rabulistischen, witzigen, derben, platten und läppischen Einfällen, in denen sich der Esprit dieser Poeten verpufft.

Die Voraussetzungen für diesen Stil und diese Mode sind verschiedener Art und historisch klar zu erfassen. Zunächst erweisen sich diese dichtenden Chevaliers, von denen kein einziger schreiben und die wenigsten lesen konnten, als willfährige Zöglinge der gebildeteren Clergie. In ihrem Bereiche war die dialektische Erörterung von Minnefragen von jeher eine viel geübte Liebhaberei. An der Spitze der überall erfolgreichen „Débats du clerc et du chevalier" stehen die lateinischen „Concilium amoris" und die „Altercatio Phillidis et Florae" aus dem 12. Jahrhundert, in welchen mit großem dialektischen Apparat und sogar im burlesken Rahmen eines Konzils die Frage erörtert wird, ob dem Kleriker oder dem Ritter der Vorzug in der Liebe gebühre. Die ovidkundigen Clercs entscheiden zu ihren Gunsten. Sie übertrugen auf ihre weltlichen Scherze die kanonistischen und scholastischen Denk- und Disputiergewohnheiten, die Methoden ihrer Fragestellungen, die Technik, einen Gegenstand durch Einwände allseitig zu erfassen und in allen seinen Möglichkeiten zu erschöpfen, kurz die in den schulmäßigen Traktaten der Ars disputandi und in den Quaestiones quolibetanae geübten Unterrichtsformen und Kunstgriffe der Überredung. Im gewöhnlichen Schulbetriebe ging es hierbei nicht um die Erlangung oder Ableitung von Erkenntnissen, sondern lediglich um Wortgewandtheit und Schlagfertigkeit in einem geistigen Kampf um belanglose Fragen. Bei der in allen Erscheinungen der mittelalterlichen Kultur engen Verbindung von Klerisei und Adel wurden diese Exercitia und Verstandesspiele vorbildlich für die Formen der weltlichen Unterhaltung. Sie wurden maßgebend für die Dialektik der Minnehöfe, die man sich nicht als eine Art Gericht mit realen Fällen und Problemen zu denken hat, sondern als Stätten geistigen Vergnügens und vornehmer Unterhaltung. In diesen Rahmen haben wir die zahlreichen Streitgedichte und „Geteilten Spiele" zu versetzen, deren Gehalt und Form diejenigen höfisch-weltlicher „Quolibets" sind.

Texte: A. Jeanroy et A. Långfors, Recueil général des Jeux-Partis. S. A. T. 1928.

Vom Geiste dieser Verstandespoesie ist die gesamte höfische Lyrik des französischen Spätmittelalters beherrscht. Sie entsprach einer allgemeinen, von Lehrgewohnheiten und -Schriften bestimmten Geisteslage, und sie erhielt durch die Autorität der Dichter und den Einfluß des Rosenromans eine dauernde Geltung. Sie setzte sich wieder gebieterisch durch, als der Adel nach fast hundertjähriger Pause das alte Spiel poetischer Antithesen in neuen, aber starren Formen wieder aufnahm. Die Zeit zwischen 1250 und 1350 ist vom Spielmannsliede ausgefüllt. Die „ménestrels", die bis dahin die Lieder ihrer Herren vortrugen, traten als selbständige und zuweilen originelle Dichter im Dienste einer weniger begrenzten und exklusiven Gesellschaft auf, während der Adel sich Interessen anderer Art zuwendet. Diese sind durch die zahlreichen Übersetzungen gelehrter Schriften, durch die Errichtung von Bibliotheken, also durch gelehrte und bibliophile Liebhabereien gekennzeichnet, die dem ernsteren Geiste der Epochen Ludwigs des Heiligen und Philipps des Schönen entsprechen. Die Lyrik ist deklassiert, und die Poesie ist ein Gewerbe, dem sich Bürger, Zünfte und Berufsdichter widmen. Aber nur aus diesen unteren Schichten konnte ihre Erneuerung erfolgen, nachdem sie sich in Deklamationen oder in Hirngespinsten erschöpft hatte. Wie für das Zeitalter von François Villon, muß man in die dunkleren Schichten des Volkes und der Bohème hinabsteigen, um andere lyrische Töne und neue dichterische Welten zu entdecken.

Die Spielmannsdichtung dieser Zeit weist verschiedene Abarten auf, aber sie beharrt im Rahmen eines Kunststiles und der vornehmen Literatursprache. Sie wird noch in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts vom heiteren Lebenswerke des witzigen und lebhaften Colin Muset eingeleitet, der für ein feineres Publikum anmutige Liebeslieder höfischer Art dichtet, für sich selbst und seine Standesgenossen die bürgerlichen Ideale eines satten Wohllebens bei Wein und guter Kost in Verse bringt. Seine Poesie tändelt zwischen diesen beiden Polen, vermischt diese beiden Motive mit komischer Absicht und etwas Selbstironie, knistert und trillert in lieblichen Gesangsversen mit allzu häufiger Anwendung zierlicher und billiger Verkleinerungs- und Koseformen, die ihnen einen volksliedhaften Ton verleihen.





152. Französischer Spielmann, Maison des Ménétriers in Reims, 13. Jahrh.

Bei aller Gewandtheit von Vers und Sprache ist die Lyrik Musets verspielt und harmlos im Vergleich zur Dichtung des Spielmanns Rustebuef, den wir bereits als Verfasser von Heiligenlegenden und Schwänken, als Satiriker und Publizisten kennen gelernt haben. Die Vielseitigkeit seiner Eingebung und seines Könnens entspricht der Routine eines begabten und welterfahrenen Berufspoeten, der sich modischer Neigungen und aktueller Themen bemächtigt, um zu Geld und Ansehen zu gelangen; aber Rustebuef ist gleichzeitig der erste Spielmann, der nach den Provenzalen die Macht der Poesie als Ausdruck persönlicher Meinungen und allgemeiner Stimmungen erkannte, und der die Lyrik nicht als Beitrag zu geselligen Vergnügungen, sondern als Äußerung allgemeiner Belange empfand. Dieser soziologischen Verschiebung poetischer Akzente entsprach die auffallendste Neuerung, die er wagte. Seine Lieder waren nicht zum musikalischen Vortrag bestimmt. Sie sollten nicht als Kunstwerk, sondern als Stimmungs- und Lebensgehalt ohne Zersplitterung der Eindrücke auf Gemüt und Verstand eines großen Publikums wirken. Liebeslieder spielen deshalb in seinem Werke keine Rolle. Der ganze Tand einer verlogenen Poesie ist diesem besinnlichen Manne gleichgültig. Sein häusliches und berufliches Elend entlockt ihm die Töne eines sauren Humors, der in Gegenwart menschlicher Torheiten und geistiger Kalamitäten sich zu einem verbissenen Weltschmerz und zu mutigem Bekennertum steigert.

Im allgemeinen sind es die Stoffe und Fragen der Moralisten und Satiriker seiner Zeit, die ihn zum Liede und zur Kritik bewegen. Aber dieser Pariser Spielmann „sospirant por l'umain lignage" verwandelt mit seinem sensiblen Gemüt und mit reiferer Humanität die Angelegenheiten seiner Umwelt in persönliche Interessen. Ihm gehen die Interessen der Pariser Universität, die zwischen 1250 und 1285 alle ihre Lehrstühle an die Ordensbrüder abtreten muß, ebenso nah, wie die immer lauer werdenden Neigungen zu einem neuen Kreuzzuge, wie die Übermacht von Mönchen und Beguinen und der Triumph von Trug und Lüge. Klagen über den Abfall von Adel und Tugend hat man in der höfischen Lyrik seit Marcabru bis zum Überdruß gehört; sie waren aber meist der Ausdruck von persönlichen Enttäuschungen und Ressentiments und blieben ohne Widerhall. Rustebuef kennzeichnet eine Weltlage, und sein Lied wird zum Pamphlet.

So geht das Werk des eigenwilligsten Dichters des französischen Mittelalters wieder in eine breite Gemeinschaft von Interessen und Stimmungen auf. Dies ist für die Lyrik jener Epoche vor Dante und Villon charakteristisch. Sie ist fast nie freie Entfaltung individuellen Fühlens, unbeschwerte Offenbarung seelischer Regungen, zugleich Läuterung und Verkündung der Gemütslagen, die zu Wort und Klang werden. Die Öffentlichkeit, die für den modernen Lyriker ein bloßes Zugeständnis ist, war für den mittelalterlichen eine Bedingung. Er erhält die Normen seines Dichtens und die Richtung seines Fühlens von der Gemeinschaft, welcher er als Edelmann oder als Bürger gehört und dient. Während also die Geschichte der Lyrik seit der Romantik nur in der Form der Würdigung dichterischer Persönlichkeiten denkbar ist, ent-



153. Französischer Spielmann des 13. Jahrh. (vgl. Abb. 152).

scheidet für das Mittelalter die Gattung selbst, manchmal auch die Landschaft, im allgemeinen aber die Besonderheit der Formen und die Zugehörigkeit zu einem Stande. So kann man von einer bürgerlichen Poesie in Frankreich erst seit 1250 sprechen, nachdem Spiel- und Edelleute sich im Musendienste mit Bürgern vereinigten und die ehemalige Exklusivität einer Standesdichtung aufgaben.

Daß dieser Ausgleich sich vornehmlich in Arras vollzog, liegt am Charakter dieser freien und reichen Stadt, die am entschiedensten die Vorrechte einer erkämpften kommunalen Freiheit zu bewahren verstand. Dieselben Leute, denen sie ihre Blüte und ihre wirtschaftliche Bedeutung verdankte, machten aus ihr ein Kulturzentrum eigener Art. Arras hatte schon zu Beginn des 13. Jahrhunderts in der Person Jean Bodels (s. o. S. 190) einen offiziellen Stadtpoeten, der, vom Aussatz befallen, in einem berühmten Abschiedsliede an seine Mitbürger die nur in seiner Vaterstadt gepflegte Form des lyrischen „Congé" aus eigener Not prägte. Der Gemeinschaftssinn der Bürger äußerte sich jedoch in einer regen und vielköpfigen literarischen Gesellschaft, die, wie eine weltliche Bruderschaft organisiert, von einem „Prince" geleitet und an bestimmten Festtagen versammelt, sich der Pflege von Theater, Lyrik und Musik widmete.

Es ist für das emporsteigende Bürgertum charakteristisch, daß es sich in Lebenshaltung und geistiger Betätigung nicht eigene Formen und Ideale bildet, sondern nach denen des höheren Standes strebt. Nur die Bühne gestattete eine freiere Entfaltung bodenständiger und sozial bedingter Neigungen und Interessen. So ist eben das Theater die eigentlichste, wenn nicht einzige Manifestation bürgerlichen Geistes in der französischen Literatur des Mittelalters. Eine geistige Emanzipierung des Bürgertums vollzog sich ebensowenig wie eine Erneuerung der dichterischen Thematik und des lyrischen Formenschatzes. Adam de la Hale (s. o. S. 192) führte den Minnesang in die Sphäre des *Puy* seiner Heimatstadt Arras über, zahlreiche Berufs- und Gelegenheitspoeten folgten und eiferten ihm im Wettgesang der Preislieder nach, aber ihr gemeinsames Streben richtete sich nach der Erhaltung der höfischen Überlieferung in einem eher pedantischen als konservativen Sinne. Wie überall, wo die Poesie zugleich eine Liebhaberei und eine Beschäftigung bedeutete, und wo ein Gemeinschaffen ihren Formenschatz hütete, erstarrte sie auch hier in den Engen einer Schule, so wie sie ehedem in den Konventionen eines Standes verwelkt war. Schul- und Standesgeist haben in gegenseitiger Steigerung der konservativen Absichten das Minnelied und das Streitgedicht völlig entseelt. Es kam auf die Quantität der Leistungen, auf die Verfeinerung der Formen und auf die Erhaltung der Motive, nicht auf ihre Erneuerung und Vertiefung an.

Nur die Musik zeigt eine Entwicklung zur Mannigfaltigkeit von Rhythmen und Melodien und zur Freiheit der Erfindung. So beruhte der Ruhm des vielseitigen Guillaume de Machaut († 1377) weniger auf dem Erfolge seines Versromanes (Livre du Voir Dit) oder seiner Reimchronik (der „Prise d'Alexandrie"), als auf seinen Liebesallegorien und den sangbaren Liedern, in denen sich seine große musikalische Begabung und die Neigungen seiner Zeit offenbaren. Sie kennzeichnen die Entwicklung der Dichtung und der Moden zur Rhetorik und Eleganz, aber auch zur Verschrobenheit und zu handwerklichem Zierat.





154. Eine Dame bei ihrer Toilette. Aus Trésor des Histoires, 15. Jahrh. Bibl. de l'Arsenal. Paris (nach Martin, w. o.).

Es ist nicht leicht, im umfangreichen Werke der besten spätmittelalterlichen Dichter die Nüance zu finden, die es jeweils charakterisiert. Der Formalismus ist so gebieterisch, daß jede dichterische Individualität in der Eintönigkeit der Motive und der lyrischen Gebilde verschwindet. Im 14. Jahrhundert ist z. B. die Ballade die weitaus bevorzugte Form. Eustache Deschamps (s. o. S. 186), Machauts jüngerer Zeitgenosse und wie er selbst in poetischen und prosaischen Sphären ein Diener vieler Herren, dichtete an die Tausend solcher Lieder und machte diese gangbarste Spielart modischer Lyrik zum Gefäß einer griesgrämigen Satire und einer Gelegenheitsmoral ohne Fonds und Richtung. In tausend verblaßten Facetten spiegeln sich das Chaos und Elend des hundertjährigen Krieges wider, während viele Rondeaux und Chansons die alte Kasuistik der höfischen Minne und die bestellten Beteuerungen überspannten Freiertums träge und kärglich dahinschleppen. Machaut und Deschamps repräsentieren den Typus des neuen Hofdichters, der die Nöte und die Muße der Gönner zu verkürzen, die Liebhabereien vornehmer Frauen zu befriedigen und auch die Interessen der Unzufriedenen aus anderen Kreisen zu vertreten hatte.

Ihnen nähert sich mit gedämpfterem Stil und mit vielseitigen Absichten Christine de Pisan (s. o. S. 185), Italienerin von Geburt, Französin aus Neigung und Bildung, Edelfrau als früh verwitwete Gattin Estiennes du Chastel, Dichterin aus Herzensnot nach seinem Tode und Schriftstellerin von Beruf und Begabung. Sie ist die „femme savante" ihres Jahrhunderts und besonders in Burgund geschätzt, wo ein aufstrebendes Herrschergeschlecht die Kulturüberlieferungen Frankreichs zu sammeln und zu erneuern bestrebt war. Gelehrte Koketterie steigert die lehrhaften und moralisierenden Absichten, in denen eine Reihe dichterischer Talente eher einen Zwang als eine Zucht ihrer Phantasie fanden. Wenn sich in Christines Lyrik das unsichere Empfinden einer Heimatlosen in schlichten Worten und milden Tönen äußert, so drängt sich in ihren umfangreicheren Gedichten (Chemin de long estude, 1403, La Pasture u. a.) der höfische und gelehrte Intellektualismus vor, der in ihren Prosaschriften sach- und formgemäßen Ausdruck findet.

Literatur: Colin Muset, Les Chansons, éd. p. J. Bédier, Cl. Fr. du M. A. 1912 (mit Notenbeilagen von Jean Beck). Rustebuefs Gedichte hgg. v. A. Keßner, Wolfenbüttel 1885. Die Dichtungen der übrigen in diesem Abschnitt genannten Autoren erschienen in der Sammlung der Soc. des anc. textes franç. Vgl. ferner A. Jeanroy et A. Långfors, Chansons satiriques et bachiques du XIII siècle, Cl. fr. du M. A. 1921.

Der dichterische Wert der Werke Christines ist geringer als ihr historisches Interesse. Dies ist auch bei Froissart (s. o. S. 158) der Fall, wo er sein ungewöhnliches Erzählertalent den modischen Spielereien opfert, um seine fürstlichen Beschützer zu unterhalten und zu gewinnen. Diesem Poeten kostet die Kunst keine Mühe. Seine munteren Kurzverse fließen ohne Hindernisse und Pausen, ohne Wallungen und Nachdruck. Sie bilden in diesem leeren Raume liebliche Arabesken, verstricken sich in scheinbar sinnvollen Wortspielen, pointieren sich zu epigrammatischen Wendungen, jonglieren ziel- und wahllos in bizarren und abgeschmackten Einfällen und zerflattern in einer artigen und doch ungezügelten Redseligkeit von teils wichtigem teils nichtigem Gehalt. Zu diesem Stile hatten die stets poesiefreudigen und -empfänglichen Fürsten ihre „ditteurs" erzogen. Eine die vulgäre Dichtung regelnde „seconde rhétorique" hatte sowohl



155. Amour führt Doux Penser, Plaisance und Espérance zum Dichter Guillaume de Machaut. Allegorie im Stil des Rosenromans, franz. Handschrift des 14. Jahrhunderts. Bibliothèque Nationale, Paris.
(Nach Couderc, Enluminures.)

den Stil als die Formen gefestigt. Froissart verwirklichte sie in lyrischen und erzählenden Gedichten, in autobiographischen Skizzen und in seinem endlosen Romane „Méliador" (s. o. S. 120), in welchen er die Lieder seines Beschützers Wenzel von Brabant († 1383) hineinverwob. Die Zusammenarbeit Froissarts mit diesem feinsinnigen Fürsten, den die ekle Krankheit der Bettler in der Blüte der Jahre aus einem glanzvollen Leben riß, ist für diese Epoche charakteristisch. Weder das allgemeine Elend des hundertjährigen Krieges, noch die Einfälle der Engländer, weder die Angriffe der Armagnaken noch die Unsicherheit der feudalen Welt konnten die von Verrat, Meuchelmord und Revolten umlauerten französischen Fürsten und Edelleute vom Kulte der Poesie ablenken. Je heftiger die politischen Leidenschaften wurden, desto

raffinierter und komplizierter gestaltete sich das höfische Ästhetentum, in dem sich alle Gegensätze ausglichen. Gaston Phébus, Graf von Béarn in Südfrankreich, Otto von Granson in der jetzigen Westschweiz, Robert von Namur in Flandern, Jean de Berry, Gui de Blois, Charles d'Orléans und viele andere Lehnsherren jeden Grades waren als Dichter und Mäzene an der literarischen Hochblüte ihrer Zeit beteiligt.



156. Gaston Phébus Graf von Foix erteilt Jagdunterricht. Aus seinem Livre de Chasse, Paris. Bibl. Nat., 15. Jahrh. (Nach Couderc, Enluminures etc.)

Wie eklektisch ihre Interessen auch gewesen sein mögen, noch immer war es die Kasuistik höfischer Minne, die ihren Geist zu weltlichen Spekulationen und ihren poetischen Sinn zu lyrischen Dichtungen reizte. Im Jahre 1401 gründete König Karl VI. von Frankreich ein mit eigenem Zeremoniell und festen Statuten und Chargen ausgestattetes Minnegericht, an dessen Sitzungen vornehmlich solche eleganten Quisquilien vorgetragen und ausgeheckt wurden. Die Idee einer solchen Institution, die ebenso an die „Puys" wie an die Minnehöfe anknüpft und bereits auf die höfischen Sitten der italienischen Renaissance hindeutet, entstand wahrscheinlich bei einem poetischen Turnier, das in Gegenwart des Königs im November 1390 in Avignon stattfand, und aus welchem das interessanteste Denkmal dieser Spätblüte höfischer Dichtung hervorging. Dort waren u. a. nach einem gescheiterten Kreuzzug vier hervorragende Edelleute eingetroffen, die sich ihre Gefangenschaft in Damaskus und Kairo mit der poetischen Diskussion der Frage verkürzt hatten, ob Beständigkeit oder Flatterhaftigkeit über Wesen und Wert der Liebe entscheiden. Sie faßten das Problem und die Erörterung des Für-und-Wider in Hundert Balladen zusammen, in denen sich die Beteiligten an Scharfsinn und Eleganz der Argumente und des Ausdrucks überboten.

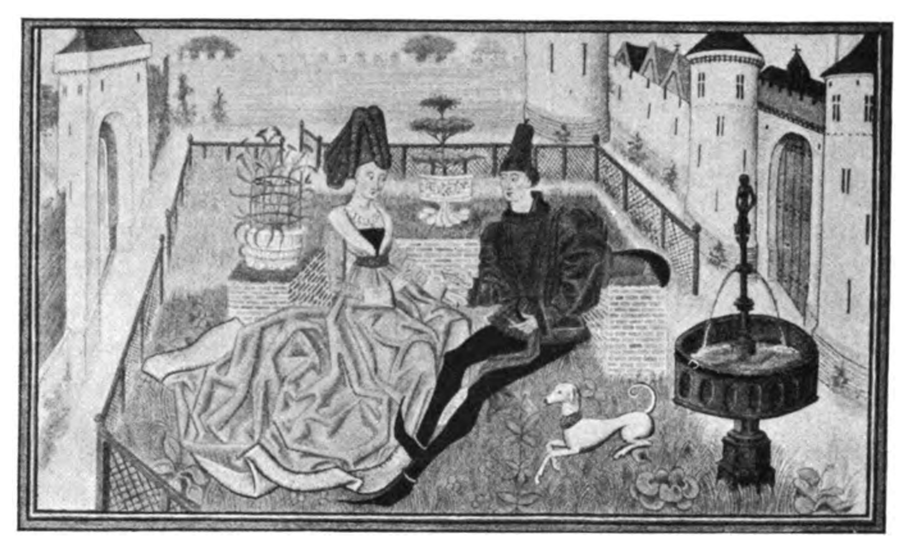
Das Thema war im Laufe von zwei Jahrhunderten in unzähligen epischen und lyrischen Variationen behandelt worden. Was die „Cent Ballades" vor ihnen auszeichnet, sind nicht allein ihre symptomatische Bedeutung, ihr Ursprung, die Umstände und die Dichter, oder ihre stilistische Vollendung, sondern im wesentlichen das Bestreben nach einer systematischen und erschöpfenden Zusammenfassung ihrer Kasuistik in einer gleichmäßigen lyrischen Form. Diese Verwandlung des höfischen Minnesangs zum System ging in einer für diese Zeit bezeichnenden Weise vor sich. Unter dem Einfluß der Novellistik und hauptsächlich der damals sehr verbreiteten „Chastoiements" (s. o. S. 137) kleideten die Dichter ihre Problematik, Dialektik und Kasuistik in eine Rahmenerzählung von lehrhaftem Gepräge. Die Fiktion ist sehr einfach. Ein junger Knappe wird von einem in Lehen- und Minnedienst ergrauten Ritter über vornehme Liebe belehrt, deren wesentliche Bedingung und höchster Preis die hingebende Treue ist. Aber eine hübsche Frau, welcher der mit solchen Lehren ausgestattete Knappe begegnet, verteidigt mit Witz und Verve die Liebeslaunen und die Vorzüge unbeschwerter Koketterie. Der junge Mann appelliert an alle Liebenden, um aus der Verlegenheit befreit zu werden. Dreizehn vornehme Herren aus der Umgebung König Karls VI. entscheiden in ebensovielen Balladen, die den Hundert als Anhang beigegeben sind, teils für die Loyalität, teils für die Flatterhaftigkeit.



157. Streit zwischen Kleriker und Ritter über Liebe und Frauen, aus Le Songe du Chevalier, Handschr. d. 15. Jahrh. Universitätsbibliothek Genf.

Nach soviel Weisheit und Geist, Scharfsinn und Leichtsinn, Ernst und Ironie sind ebenso der Knappe wie der Leser genau so klug wie zuvor. Was aber durchaus nicht bedeutet, daß die Teilnehmer an diesem Streite auch wirklich über der Sache standen.

Die Beziehungen dieses als Erziehungsbrevier ausgestatteten Balladenkranzes mit Antoine de la Sales jüngerem Prosaromane (s. o. S. 128) sind sowohl in Struktur als in der Dialektik offenbar. Sie lassen sich beide von den Débats und Jeux-Partis ableiten, die wieder das Entzücken und die Beschäftigung höfischer Kreise bildeten. Wenn die Beschützer der Poesie und der Poeten mit soviel Geschick und Anmut, mit einer so unbedingten Beherrschung der Sprach- und Verskunst hervortraten, so versuchten die Hofdichter, ihren Geist und ihr Können ebenfalls in solchen Bagatellen zu üben. Solche Berufsliteraten sind aber eher an ihren Prätensionen als an etwaigen überragenden Leistungen zu erkennen. Die Modegröße des Jahrhunderts war der gelehrte und weltgewandte Alain Chartier aus Bayeux (geb. 1385), dessen Livre de quatre Dames (ein Erstlingswerk, um 1416) eine der üblichen Débats als Rahmenerzählung von aktuellem Interesse einrichtete, indem er vier Damen nach der Entscheidungsschlacht von Azincourt (1415) über das Maß ihres Unglücks diskutieren läßt. Von ihren Liebhabern ist der eine gefallen, der andere vermißt, der dritte gefangen und der vierte übergelaufen. Zum ersten Male ist ein Liebesproblem mit der Nationalgeschichte Frankreichs verknüpft. Das nationale Unglück bildet die Grundstimmung der persönlichen Trauer und steigert sie zur Elegie. Der lyrische Ton ist demnach bewahrt, das kasuistische Problem vertieft und glaubhaft gemacht, aber die Form ist, dem Anlasse entsprechend, zu einer epischen im Stil einer Rahmenerzählung geworden. Der melancholische Grundton und diese Verknüpfung von Erzählung und Elegie, von Epos und Lyrik sind als charakteristisches Merkmal der Dichtung Chartiers in seinem reiferen Werke (La belle dame sans merci, 1425) bewahrt. Das Unglück eines Liebenden, der sich einer erbarmungslosen Schönen opfert, ist mit so romantischer Innigkeit geschildert, daß die alte lyrische Fiktion als seelischer Zustand und die ritterliche Frivolität als ernste Angelegenheit des menschlichen Herzens empfunden wurden. Bis zu Werther hat wohl kaum ein Buch die Zeitgenossen zu so warmem Mitgefühl und heißen Tränen bewegen können, wie dieses Gedicht es vermochte. Man würde in ihm kaum den gleichen Verfasser erkennen, der in energischer Prosa eine Sittensatire des Umfangs und der Wucht des „Quadrilogue invectif" gewagt hatte. Diese Vielseitigkeit entspricht der sprachlichen und stilistischen Meisterschaft, die sich durch jahrhundertelange Übung zur Virtuosität entwickelt hatte und schon die



158. Liebesszene im Schloßgarten, aus dem Roman Renaut de Montauban, Handschr. des 15. Jahrh., Bibl. de l'Arsenal, Paris.
(Nach Hanotaux, Hist. de la Nation franç. XII. B.)

Wortgewandtheit der „Rhétoriqueurs" der Jahrhundertwende ankündigt. Chartier teilt jedoch mit allen Berufsliteraten des Spätmittelalters die lehrhaften Neigungen, die selbst in den Sphären der Lyrik und der Elegie einen pedantischen Geist und eine lästige Kleinigkeitskrämerei hineinspielen lassen.

Indessen strebt die Dichtung des letzten Minnesängers Frankreichs nach der anmutigen Schlichtheit und ungetrübten Reinheit, in welchen sich eine hohe Begabung und ein vornehmer Geist offenbaren. Charles d'Orléans, eher zum Dichter als zum Herrscher geboren, der vollendete Meister der „mondaine clergie", hat in den fünfundzwanzig Jahren seiner englischen Gefangenschaft (1415—1440) und in den Jahren einer resignierten und verdrossenen Weltabgeschiedenheit (1448—1465) die alte Thematik der Liebesdichtung in reinen Klangwerten aufgelöst, deren Ausdrucksgehalt sich in schattenhaften Allegorien und Personifizierungen verdichtet. Diese erinnern eher an die spielerischen Einfälle Machauts und an die kraftlosen Phantasien König Renés von Anjou (s. o. S. 186), als an die bedeutungsvolle Begriffsdramatik des Rosenromans. Der unglückliche, verträumte, gutherzige Fürst hat die Modegattungen der Lyrik, Chansons, Balladen, Rondeaux, Complaintes und Caroles zum Gefäß einer weichen, idyllischen Schwermut gestaltet, in welcher Wunsch- und Erinnerungsbilder, liebliche Phantome, quälende Wonne und verlorene Hoffnung zart verklingen und sacht untertauchen. So endet diese alte Poesie der Vornehmen in Gefühlsschwelgerei ohne Überschwang und im Flattern poetischer Irrlichter, zuweilen von Geistesblitzen erhellt, aber ohne Schwere und Konsistenz der Empfindungen und der Gedanken.

Gleichzeitig erstieg aus den Tiefen des Elends eine Poesie von ungeahnter Kraft und Kühnheit. Am Dichterhof Karls von Orléans in Blois erschien 1457 der Pariser Vagant und Landstreicher François Villon, das erste Naturgenie des französischen Parnasses, und nahm dort an einem poetischen Wettstreit über das preziöse Thema „Je meurs de soif auprès de la fontaine" teil. Diese Konzessionen an den Zeit- und Hofgeschmack legen aber nur Zeugnis für die Schmiegsamkeit seines Talentes und seiner Verse ab. Wo Villon aus der Seele spricht, verwandeln sich die alten Formen der Lyrik unter der Wucht eigenwilliger Bekenntnisse, zynischer Wildheit und erlebnisechter Empfindungen, welche die ganze Skala menschlicher Möglichkeiten und Unmöglichkeiten umfassen. Damit hört die Lyrik auf, ein Zeitvertreib schöngeistiger Edelleute und gewandter Höflinge zu sein. Sie steigt in die Wirklichkeit des Lebens bis zum Verbrechen hinab und verklärt sich in einer Kunst, die die Empfindung adelt, aber

nicht verdrängt. Es ist eine Kunst ohne Formeln und Formalismen, die infolgedessen keine Gegenstände von höherem oder geringerem poetischen Werte kennt. Als erster Dichter Frankreichs lehrt Villon, daß diese Kunst keiner Schule bedarf, und daß die Poesie jedes Thema wagen kann, wenn sie sich selbst durch Echtheit und Vollendung rechtfertigt. Es gehört noch zu den Paradoxien dieser Epoche, daß die ehrlichste Dichtung des französischen Mittelalters von einem Verbrecher stammt. Sein Lebenswerk ist um so erschütternder, weil es einem Manne gehört, der heimatlos von der Landstraße zum Gefängnis, von der Schenke zum Galgen, von der Schule zum Bordell gejagt wird und nur in der Verinnerlichung dieser scheußlichen Erlebnisse das Wort der Erlösung und der Läuterung findet.

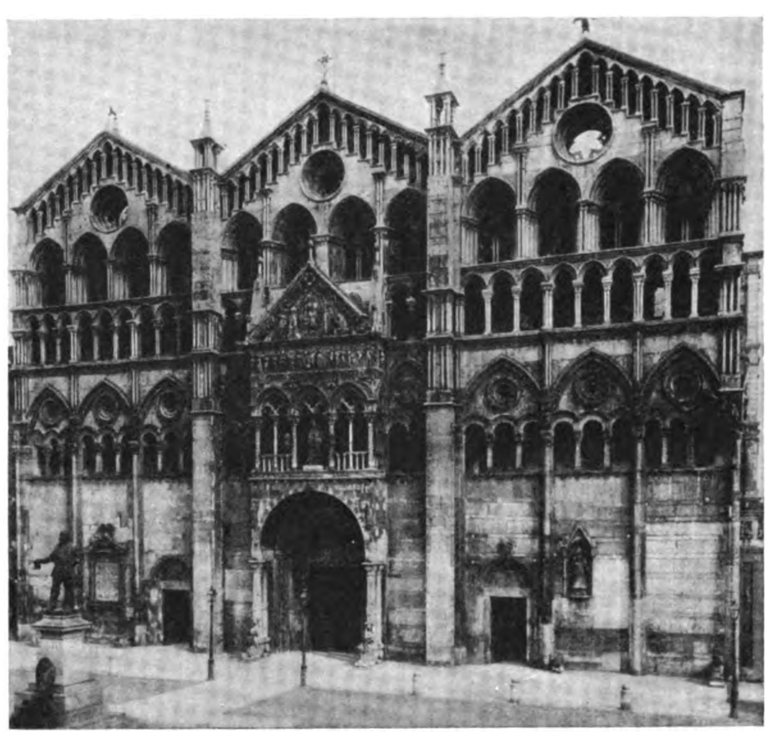
Literatur: Les Cent Ballades, Poème du XIV[e] siècle composé par Jean le Sénéchal avec la collaboration de Philippe d'Artois, Comte d'Eu, de Boucicaut le Jeune et de Jean de Crésecque publié par Gaston Raynaud, Soc. d. Anc. Textes franç., 1905, mit ausführlicher Einleitung und Würdigung der Autoren und Mitarbeiter. Alain Chartier, Œuvres, p. p. Duchesne, Paris 1617 (der Quadrilogue invectif jetzt hgg. von Droz, Class. fr. du M. A. N. 32). Charles d'Orléans, Poésies, éd. p. Pierre Champion, Class. fr. du M. A. 1923. das. Bibliographie. — Franç. Villon, Œuvres éd. p. A. Longnon, das. N. 2.

e) Die höfische Dichtung in Italien.

Bis zum Hervortreten seines größten Dichters besitzt Italien keine eigenwüchsige Literatur. Eine Inschrift am Dome von Ferrara (1135) und wenige dürftige Trümmer roher mundartlicher Lieder bezeugen die Existenz einer vorliterarischen Reimerei, die bis zum vorgerückten 13. Jahrhundert keinen Aufstieg zu Kunstformen und zur sprachlichen Veredlung wagt. Was diesen Aufstieg verhinderte, war das Bewußtsein der Minderwertigkeit der Volkssprache gegenüber der lateinischen. Dante hat den größten Teil des ersten Traktates seines Gastmahls einer umständlichen Verteidigung des Volgare gewidmet, um sich den Gebildeten gegenüber für dessen Verwendung zu entschuldigen. Mit diesem Zugeständnis fügt er sich dem Zwange der allgemeinen Unbildung, die nach seinem Urteil von der Unkenntnis der Gelehrtensprache in den Kreisen des Adels und der Literaten gekennzeichnet ist. Diese bis zum 16. Jahrhundert in allen Überzeugungen festgewurzelte Geringschätzung der Alltagssprache und „die Herabwürdigung der Gelehrsamkeit zum buhlerischen Weibe" erklärt zur genüge, warum Italien bis etwa 1230 weder eine vulgäre noch eine lateinische Literatur besaß. Den großen lateinischen Dichtungen der Franzosen und Iren hat Italien im 12. Jahrhundert nur die vielgelesene Elegia de diversitate fortunae gegenüberzustellen, in welcher Heinrich von Settimello in mäßigen Distichen eine stolze Gesinnung und eine vornehme Bildung lehrhaft zusammenfügt.

Freilich ist diese Armut nur ein Anzeichen der allgemeinen geistigen Apathie, in welche Italien seit dem Einfall der Germanen verfallen war. Über ihre Ursachen zu diskutieren, ist müßig, weil das Licht der Wissenschaft nicht ins Leere dringen kann. Indessen sind die Folgen dieser geistigen Passivität klar. Die Lebensenergien der Italiener eroberten sich die Reiche der praktischen Tätigkeit: Politik, Wirtschaft, Recht und Handel. Die Lombarden und später die Florentiner beherrschten den internationalen Geldmarkt; Venedig und Bari monopolisierten den Waren- und Menschenverkehr nach dem Osten; Amalfi, Pisa und Genua wetteiferten um die Vorherrschaft im westlichen Mittelmeer: Bologna versorgte das ganze Land mit Juristen und Notaren, die zum Nachteil der Poesie und zum Spott der Fremden (s. o. S. 143) die italienische Intelligenz repräsentierten. Wer nach höherer Bildung und Geltung strebte, ging nach Frankreich: Lanfranc von Pavia und Anselm von Aosta im 12., Bonaventura

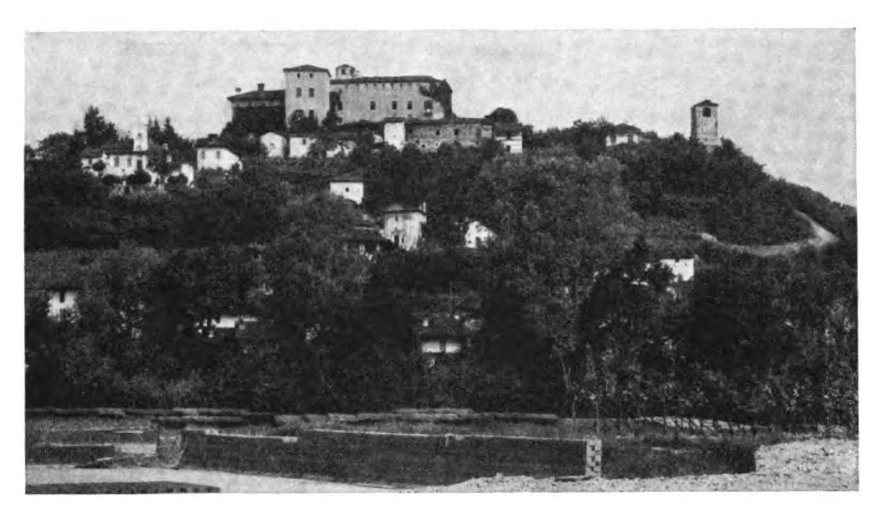




159. Der Dom von Ferrara, nach einer italienischen Versinschrift von einem Bürger Guglielmo 1135 gestiftet und vom Bildhauer Nicolao erbaut. (Photo Alinari.)

und Thomas von Aquin im 13. Jahrhundert. Ihnen folgten in Massen Studenten, Magistri und Literaten, die mit Kaufleuten, Abenteurern und politisch Verbannten französische Sitte, Bildung und Sprache in Italien verbreiteten. Zu Ehren Frankreichs gab Pietro Bernardone von Assisi seinem Sohne den Namen Francesco; Boccaccio di Chellino aus Certaldo brachte seine Frau und seinen Sohn Giovanni von Frankreich nach Toskana. Der Heilige und der Schalk vergaßen ihre geistige Heimat nie.

Der politischen Spaltung in Reichs- und Kirchenlanden, souveränen Lehnstümern, freien Stadtgemeinden und unabhängigen Reichen entsprach der Mangel an einem Bewußtsein geistiger Einheit. So zeigt sich Italien auf seinem gesamten geographischen und Kulturgebiete für fremde Einflüsse empfänglich. Baumeister und Steinschneider kamen aus den Alpengegenden, aus Frankreich und Deutschland; Grundrisse, Stilarten, Dekoration lehnten sich an antike, byzantinische, islamische, französische, normannische und provenzalische Vorbilder und Motive an. Diese regionalen Mischstile haben den italienischen Städten und Landschaften die Mannigfaltigkeit des künstlerischen Gepräges verliehen, die ihnen weiterhin verblieb. Bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts war die Architektur Italiens einzige Kunstsprache. In seinem Baufieber kamen alle Ideen zu monumentalem Ausdruck und in ihm erschöpften sich alle produktiven Kräfte. Als um die Wende des 12. Jahrhunderts provenzalische Trobadors, von den reichen Höfen Oberitaliens angelockt, über die Alpen kamen, fanden sie überall dichterisches Brachland. Sie konnten dort die schon abgeleierten Motive ihrer heimatlichen Lyrik und Musik mit Erfolg anbringen, und ihre poetischen Erzeugnisse mit Nutzen verpflanzen. Die Gemeinschaft der höfischen Sitten förderte ihre rasche Aufnahme, und bald bevölkerten heimische und fremde Sänger die großen und kleinen Residenzen von Saluzzo bis Ravenna. Hier verkümmerte langsam bis etwa 1290 die Nachblüte des provenzalischen Minnesanges. Von den älteren und bedeutenderen Trobadors weilten Peire Vidal, Gaucelm Faidit und Peire Raimon an den Höfen von Montferrat, Luni und Este. Jedoch war ihr Aufenthalt nur eine Etappe ihrer poetischen Tourneen und infolgedessen weniger entscheidend als das Verweilen Raimbauts von Vaqueiras († 1207), Aimerics de Peguilhan († 1245) oder Ucs von Saint-Circ (s. o. S. 204) an diesen bedeutenderen Pflegestätten höfischer Poesie. Alle diese Dichter priesen in Gelegenheitsgedichten und in den üblichen sentimentalen oder anmaßenden Gesangszyklen



160. Das Schloß La Manta bei Saluzzo, Stammsitz der Markgrafen von Saluzzo und Pflegestätte provenzalischer Dichtung im 13. Jahrhundert. (Photo Alinari.)

die Frauen ihrer Gönner, an deren politischen Interessen und Familienschicksalen sie teilnahmen, stets zur Huldigung wie zur Schmähung bereit.

Der Dichter, der sich durch Tüchtigkeit und Treue am ehesten und zähesten Heimatrecht erwarb, war Raimbaut de Vaqueiras, des großen Kreuzfahrers Bonifaz von Montferrat Freund und Gefährte, ebenso originell als Dichter wie sympathisch als Gestalt. Seine Minnelieder zeichnen sich durch weltmännische Gewandtheit der Einfälle und des Stiles aus. Witzige Pointen und ironische Seitenblicke mildern die Gefühlsseligkeit und Verstiegenheit des Frauendienstes und verraten ein heiteres Temperament und eine seltene geistige Ungezwungenheit. Diese steigert sich bis zur Hemmungslosigkeit in den geschmacklosen Schimpfereien, die er in einem bekannten Streitgedichte mit dem Markgrafen Alberto Malaspina austauschte. Man verschmähte auch später nicht diese derben Töne, deren heitere Wirkung sich aus der Maßlosigkeit der Übertreibung ergab. Leidenschaft und Überzeugung spielen dabei keine Rolle. Die feine Welt des Mittelalters pflegte an dieser Steigerung der Médisance zur Pöbelei Gefallen zu finden und ergötzte sich am Gegenspiel von Adel und Gemeinheit. Auf eine ähnliche Wirkung zielt der um 1210 in Genua entstandene berühmte aber harmlose „Contrasto", mit welchem Raimbaut im Stile einer Pastourelle um die Gunst einer Genueserin wirbt, die seine höfischen Artigkeiten im groben Tone eines aufgeregten Marktweibes zurückweist. Dadurch ist nicht nur der Gegensatz der Kasten, sondern auch der Unterschied der Sprachen realistisch und witzig charakterisiert. Den feingeschliffenen Ausdrücken und Versen des Provenzalen steht die Mundart von Genua in ihrer Roheit und Häßlichkeit gegenüber.

Der Dichter war scheinbar zu solchen sprachlichen Spielen geneigt. Die zweite Strophe eines fünfsprachigen „Descort" enthält die ersten literarisch gefärbten italienischen Verse, die mit den vorangehenden provenzalischen an Geschmeidigkeit und Klangfülle zu wetteifern trachten. Dieses Zusammentreffen der fünf Sprachen in einem an und für sich belanglosen Liebesgedicht veranschaulicht die Abhängigkeit der gesamten romanischen Lyrik von den provenzalischen Mustern und Motiven. Die Italiener haben sich von diesen Vorbildern nur langsam und unbewußt losgemacht. Die geringe Bedeutung der kontinentalen Höfe im politischen und kulturellen Leben des Landes und die trotz aller Verwandtschaft fremde Kunstsprache der Provenzalen hatten auch den occitanischen Dichtern und ihren Nacheiferern auf italienischem Boden nur begrenzte Möglichkeiten der Inspiration und der Geltung gegeben. Unter etwa dreißig provenzalisch dichtenden Italienern gibt es keinen, der sich durch Originalität des Formsinnes und der Einfälle auszeichnet. Das merkwürdige Überwiegen des gespräch-

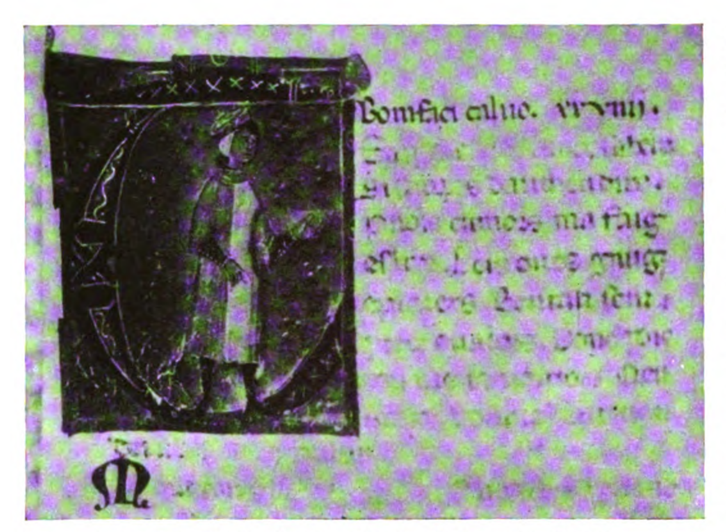


161. Raimbaut de Vaqueiras.
(S. o. Abb. 137.)

artigen Streitgedichtes, das besonders von den fürstlichen Gelegenheitspoeten gepflegt wurde, läßt nicht auf eine besondere zänkische Veranlagung der Italiener, sondern eher auf Unselbständigkeit der Eingebung und Unsicherheit des Handwerkes schließen. Die Kunst dieser z. T. sehr fruchtbaren aus Italien stammenden Sänger enthält so wenig Urwüchsiges und Heimatliches, daß der beste und bekannteste von ihnen, Sordello von Goito, während der dreißig besten Jahre seines Lebens (nach 1230) im Dienste Raimund Berengars V. in Aix wirken konnte, ohne irgend eine dichterische Eigenart zu opfern oder anzunehmen. Andererseits war die provenzalische Kunstsprache in Italien so heimisch geworden, daß Dante ihn trotzdem als verklärtes Sinnbild seiner eigenen Heimatliebe im Vorpurgatorium (Purg. VI, 58ff.) erscheinen ließ. Diese Idealisierung des heimatflüchtigen Trobadors war durch keine besonders hervorstechende persönliche oder dichterische Eigenart gerechtfertigt. Aber Sordello hat von allen Sängern italienischen Ursprungs die kräftigste Sprache und den echtesten Ton der alten lyrischen Dichtung bewahrt. Dante bewunderte das bekannte und oft nachgeahmte feierliche Trauer- und Mahnlied, das Sordello beim Tode des provenzalischen Edelmannes Blacatz zur Warnung pflichtvergessener Fürsten anstimmte. Seine reifere Liebeslyrik ist ferner durch jene Vergeistigung von Minne und Frauendienst veredelt, die sich zu einer Grundanschauung der italienischen Dichtung entwickeln sollte.

Die noch schüchterne Neigung, in der angebeteten Frau ein Wesen von überirdischer Reinheit zu erblicken und die dichterische Huldigung in eine fast mystische Erhebung umzuwandeln, kennzeichnet den Übergang der provenzalischen Liebeslyrik von der ursprünglichen freimütigen und nur dichterisch gemilderten Sinnlichkeit zu einem weltlichen, von religiösen Tönen durchsetzten Spiritualismus. Sie verwandelt den sozialen Begriff des Adels in einen geistigen, verleiht der Minne die Kraft der seelischen Veredlung und der Frau die Aufgabe einer sittlichen Vervollkommnung ihres Anbeters. Diese bei den italienischen Lyrikern zur Gesinnung, Lehre und Gewohnheit ausgebaute Gefühls- und Gedankenrichtung ist bei Sordello nur eine Begleiterscheinung des üblichen Minnedienstes, tritt aber entschiedener in den Liedern seines Zeitgenossen Lanfranc Cigala aus Genua hervor, weil seine schwärmerische Natur und sein weicherer Stil für diese poetische Exaltierung empfänglicher waren.

Diese mystische Stimmung, die der weltlichen Lyrik zuweilen den Ton und den Ausdruck religiöser Lieder verleiht, ist keineswegs aus einer speziellen italienischen Geistes- und Gefühlslage entstanden. Die genannten Dichter sind, wie der Genuese Bonifacio Calvo, der Venetianer Bartolomeo Zorzi und die übrigen unbedeutenderen italienischen Trobadors, nicht allein in Sprache und Stil, sondern auch in ihren seelischen Neigungen und Akzenten von den späten Provenzalen abhängig. Ihrer aller Lehrmeister scheint Guilhelm Montanhagol, der in Toulouse und in Spanien zwischen 1233 und 1258 wirkende Dichter



162. Der Trobador Bonifacio Calvo aus Genua.
(w. o.)

gewesen zu sein, in dessen Liedern das geistige Gesicht seiner Zeit die stärkste poetische Prägung erhalten hat.

Die Kontamination von schwärmender Sinnlichkeit und ekstatischer Verklärung, die sich in Italien, im Kreise Dantes, zur Normung des Gefühls und der Kunst verdichten sollte, ergab sich bei diesen späten Provenzalen aus einer geistigen Zwangslage, in welche die weltliche Kultur nach den Albigenserwirren geraten war. Die strenge Überwachung der religiösen Äußerungen und die Behinderung einer auch nur leisesten persönlichen Schattierung der Frömmigkeit erstickten jede Regung zum poetischen Ausdruck metaphysischen Empfindens. Seine Verdrängung in vorgeschriebene Bahnen gab der religiösen Lyrik der Laien den frostigen, biederen, nichtssagenden Ton einer konventionellen Reimerei nach feststehenden Themen. Auf dem weltlichen Gebiete hatten die Zerrüttung, Entwurzelung, Verarmung und Vertreibung des einheimischen Adels die bodenständigen Überlieferungen feudaler Lebensformen abgebrochen und damit die mit ihnen aufs engste verknüpfte lyrische Poesie ihres Sinnes und Haltes beraubt. Die Idealisierung der ritterlichen Minne zur weltlichen Tugend war das Werk der älteren Geschlechter von Fürsten und Dichtern gewesen. Die offenkundige oder latente Aufgabe des Frauenkultes bestand in der Erhebung des werbenden Ritters und Höflings zu den weltlichen Tugenden der Tüchtigkeit und der Höfischkeit, der Treue und Hingabe. Durch die Schwächung und durch das Verschwinden ihres Objektes und Gehalts verlor die höfische Dichtung ihr Ziel und die Quelle ihrer Eingebung, ohne ihren überlieferten Formen und Motiven zu entsagen. Unterdrückte Religiosität und entzauberte Höfischkeit führten den weltlichen feudalen Spiritualismus in eine verschwommene, rein geistige Sphäre über, in welcher sinnliche Begierde, ekstatische Frömmigkeit und höfisches Gebaren zu visionären, gedanklichen und poetischen Gebilden verschmelzen. Die Minne ist zum geringsten mehr eine höfische Tugend; denn sie ist auf diesem Wege zu einer geistigen geworden. Sie wurde zum Gefäß verschiedener Stimmungen und Anschauungen, die sich von Generation zu Generation änderten, klärten und verklärten, ohne jedoch der alten und dauernden Überzeugung zu entsagen, daß nur edle Herzen ihrer fähig seien. Nur dieser Begriff des Edlen schien vieldeutig. Die Trobadors hatten so oft und zäh über den Verfall des Adels geklagt, und die Tatsachen hatten ihre häufig eigennützigen und ungerechtfertigten Rügen so offenkundig bestätigt, daß die Idee seiner Ausschließlichkeit als Träger von Edelsinn und Vornehmheit erschüttert erschien. In Italien, wo die Rolle des Adels in Politik und Bildung eine untergeordnete war, hatte diese Anschauung niemals feste Wurzeln gefaßt. Deshalb dringt die Lyrik der Italiener, trotz der Bewahrung der literarischen Formen höfischen Frauendienstes, in weitere Gebiete der Eingebung und in tiefere Probleme von Adel und Minne ein. Diese Bereicherung und Verfeinerung ihres Gehalts, die zugleich eine Verselbständigung der Inspiration, der Formen und des Ausdrucks bedeuteten,

konnten nur nach dem Verzicht auf die fremde Kunstsprache und ihren geistigen und seelischen Zwang erfolgen. Den Mut zu dieser Befreiung fanden im dritten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, d. h. während der Hochblüte der provenzalischen Dichtung in Italien, die Ritter, Hofleute und Gelehrte, die Friedrich II. an seinem Hofe zu Palermo um sich gesammelt hatte.

Literatur: K. Faßbinder, Raimbaut de Vaqueiras, Zeitschr. für Roman. Philologie, 49. Jahrg., 1929, S. 129ff. Giulio Bertoni, I Trovatori d'Italia, Modena 1915.



163. Der venezianische Trobador Bartholome Zorzi (w. o.).

Es gehört zu den merkwürdigsten Erscheinungen des mittelalterlichen Schrifttums, daß die nationale Literatur der Italiener am Hofe eines landfremden Herrschers und im entlegensten Gebiete seines sprachlichen Bereichs in einer von orientalischen und germanischen Einflüssen beherrschten geistigen Welt entstand, ohne eine Spur von diesen zu verraten. Wohl sind die Motive dieser sogenannten sizilianischen Lyrik die gleichen des provenzalischen Minnesangs. Aber ihre Formen weichen mehrfach von denen ab, die allen poesiebeflissenen Italienern durch die Dichter und Spielleute der provenzalischen Nachblüte in ihrem Lande vertraut geworden waren. Man kann beobachten, wie diese formalen Abweichungen von der Eigenart der Sprache, und mithin von einem besonderen Formgefühl bestimmt sind. Diese Sprache ist aber nicht die Mundart von Sizilien oder von Apulien, woher die meisten dieser Dichter stammten, sondern, von Entlehnungen und Provinzialismen abgesehen, eine künstliche und literarische von toskanischem Gepräge.

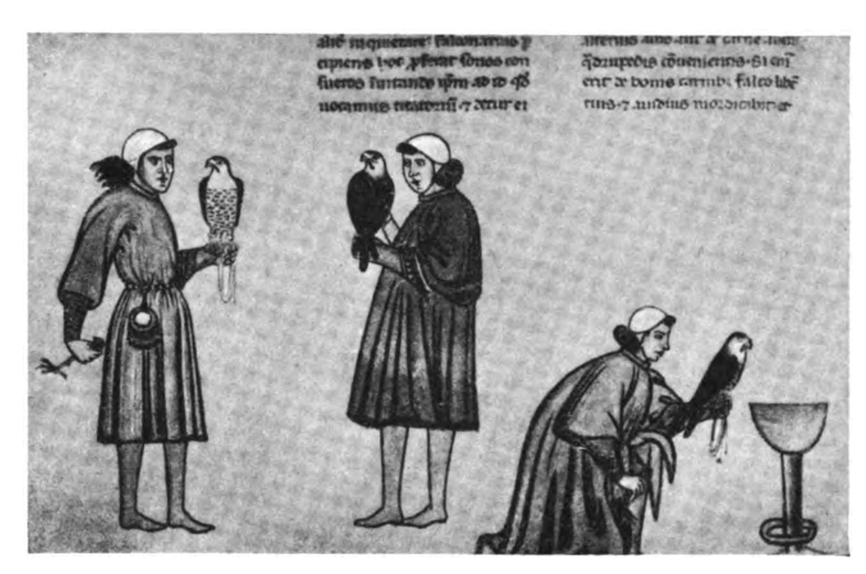
Am staufischen Hofe waren die meisten europäischen Kultursprachen, neben der arabischen, heimisch: die lateinische mit einem stolzen, wenn auch verfehlten Streben nach Feierlichkeit und Eleganz; die französische als normannisches Vermächtnis und als Bildungs- und Literatursprache; deutsch als staufische Reichs-Rechts- und Haussprache, und Provenzalisch als die höfische von Dichtung und Gesang. Und trotzdem hat von ihnen allen nur eine ferne Grenzmundart des peninsularen kaiserlichen Machtbereiches, die ohne jede literarische Tradition bis dahin nur eine lokale Bedeutung besaß, die Bevorzugung in der höfisch-poetischen Kunstübung erfahren. Da alle Dichter des sizilianischen Kreises kaiserliche Würdenträger und Diener waren, ist anzunehmen, daß dieser sprachliche Ausgleich der Absicht des Herrschers entsprach. Friedrich war in Umbrien aufgewachsen und seine Muttersprache war die mittelitalienische. Wenn auch seine wenigen und noch steifen Minnelieder ebenso unpersönlich und schablonenhaft sind, wie die seiner Partner, so ist es doch die angestammte Bildsamkeit dieser seiner Kindheitssprache, die hier nach künstlerischer Fassung und Läuterung strebt. Trotz Friedrichs zäher Anhänglichkeit an die Stätten seiner frühesten Jugend, waren aber hierfür keine sentimentalen Wallungen eines Heimatsgefühls, sondern künstlerische Absichten bestimmend. Seinem Verständnis für sinnliche Schönheit mußte die natürliche Ausgeglichenheit, die Klangreinheit, Klarheit und Geschmeidigkeit der mittelitalienischen Mundarten im



164. Grabmal Kaiser Friedrichs II. in Palermo.

Vergleich zum dumpfen, rohen, von Dante als „abscheulich" bezeichneten apulisch-sizilischen Volgare auffallen. Diese instinktiv erfaßte natürliche Bildsamkeit des Mittelitalienischen erhob es zur höfischen Kunstsprache. Und da die Motive der Dichtung die allgemeine Empfindungs- und Merkwelt vornehmer Art darstellten, war das Interesse der kaiserlichen Dichter, die nur Liebhaber und niemals Berufspoeten waren, auf die Abrundung von Sprache und Form, von Klang und Rhythmus gerichtet. So entstand die italienische Literatursprache als ein künstliches Gebilde von lebendigen idiomatischen Elementen auf der Grundlage der bildsamsten und tonreichsten Mundart, um durch die Autorität des kaiserlichen Hofes und durch ihre ansprechenden Formen zur unbeschränkten Geltung zu gelangen.

Dieser sprachliche Ausgleich, durch welchen sich die erste Bedingung vornehmer und formsicherer Kunst erfüllte, wurde von den dichtenden Würdenträgern gefördert, die als Beamte und Statthalter in Mittelitalien wirkten oder an der bedeutendsten Bildungsstätte Italiens ihre gelehrte Erziehung genossen hatten. So z. B. der berühmte und unglückliche, stilgewandte und vielseitige Kanzler und Vertraute des Kaisers, jener Petrus de Vinea († 1249), der, in Bologna zum Juristen und Literaten herangereift, als eine der hervorragendsten Gestalten des staufischen Hofes in Geschichte und Dichtung weiterlebt; ferner des Kaisers Falkner Jacopo Mostacci, ein Pisaner, der noch zu Manfreds Zeiten politische Ämter bekleidet zu haben scheint; der Aretiner Arrigo Testa, Statthalter in Emilien und in Friedrichs Diensten 1247 vor Reggio gefallen; der im Kampfe gegen den Papst mit dem Kaiser verbündete römische Edelmann Odo delle Colonne; Percivalle Doria († 1264), Statthalter von Avignon und Parma, noch unter Manfred königlicher Vikar in den Marken, Umbrien und Rom; schließlich u. a. der fruchtbarste und einflußreichste aller dieser Beamten und Dichter, jener Notar Jacopo da Lentini, der von Toskana aus mit den sizilischen Höflingen in dichterischem Austausch stand und am stärksten für die Begründung und Festigung eines einheitlichen italienischen poetischen Stiles wirkte. Wie rasch sich diese auf der Gleichheit des sprachlichen Empfindens beruhende und schon überallhin verzweigte Ausdrucksweise verallgemeinerte, ersieht man aus der Kanzone, die König Jean de Brienne (s. o. S. 213) während seines langen Aufenthalts in Italien als Regent des Kirchenstaates noch vor 1237 dichtete. Die mit unfehlbarem Blick vom Kaiser vollzogene Auslese von Kräften und Talenten erklärt zur Genüge, warum auch die vortrefflichsten Dichter aus den südlichen Bereichen seiner Macht und aus seiner unmittelbaren Umgebung hervorgingen; vor allem der schneidige und elegante Rinaldo d'Aquino und der geistig rege, weltmännisch gewandte Giacomino Pugliese, eigentlich Giacomo von Morra, Friedrichs Günstling und Knappe, und später, wie mancher seiner besten Diener, als Verschwörer und



165. Falkenbuch Friedrichs II., Bibl. Vaticana.

Überläufer, ein Verräter der kaiserlichen Sache.

Die Poesie aller dieser staufischen Würdenträger und Beamten, die eine hervorragende Rolle im Staats- und Hofleben des Kaisers und seiner Söhne spielten, ist aber völlig unabhängig von den vielfach abenteuerlichen Schicksalen und dramatischen Vorgängen, an denen sie persönlich und amtlich, als Urheber, Zuschauer und Opfer beteiligt waren. Es fehlt dem gesamten sizilianischen Kreise die bei den Provenzalen so bedeutende politische und poetische Publizistik, deren Nachklänge man noch in leidenschaftlichen Liedern provenzalisch dichtender Italiener vernimmt. Die italienische Lyrik entsteht als heiteres oder besinnliches höfisch-literarisches Spiel von ästhetischem Gepräge, als reine Kunst, mit seltenen Beziehungen zu den Realitäten des inneren und öffentlichen Lebens. Ihr Gehalt ist die Darstellung von Liebesqual und -Sehnsucht, der Ausdruck des Trennungsschmerzes (hauptsächlich in Kreuzzugsliedern), die Verherrlichung einer Frauenschönheit, die Schilderung der Macht, Wirkung und Wunderkraft der Minne und eine rudimentäre Psychologie der Liebe, die ihre Natur, ihren Ursprung, ihre Steigerung zur Leidenschaft und Besessenheit beschreibt. Der abstrakte, rationale, zuweilen psychologisch grüblerische Charakter ist bei den Sizilianern einheitlicher und einseitiger als bei den Provenzalen. Eine tiefere Neugier und eine heftigere geistige Unruhe äußern sich in diesen Liebesliedern, ohne daß der alte Bestand an Hyperbeln und Gleichnissen wesentlich verjüngt und erweitert erscheine. Die sizilianischen Dichter sind aufgeregter, aber nicht temperamentvoller als ihre provenzalischen Meister. Ihr Streben nach Selbständigkeit äußert sich in der Reife des Sprach- und Formsinnes, der zwar oft so unbekümmert wirkt, daß man die Existenz von vorbildlichen Volksliedern vermutete, während er nur eine bewußte Anpassung der Dichtungsart an die Rhythmen der Kunstsprache voraussetzt. Es gibt z. B. schon bei den ältesten Dichtern die verschiedensten und virtuosesten Spielarten des Verses, aber der Elfsilbler hat an Beweglichkeit und Tonfülle jedes andere Versmaß überboten. Die Kanzone weicht in ihrem metrischen Gefüge und in ihrem Reimwechsel wesentlich vom provenzalischen Vorbild ab, während das Sonett, d. h. das in Italien erfolgreichste lyrische Gebilde, in diesem Kreise als ein Gedicht geprägt wurde, das monumentale Gemessenheit mit einem scharfsinnigen epigrammatischen Abschluß harmonisch verbindet und gliedert. Im Sonett war weniger Raum für metrische Spielereien, artistische Reimverschlingungen, Wort- und Gedankenschnörkel, Füllsel und Lässigkeiten, in denen die sizilianischen Dichter sich mit erzwungener Freiheit gern ergingen. In seiner Gedrungenheit äußert sich der italienische Sinn für Formenstrenge und kunstvolle Schlichtheit, dem die Zukunft der Poesie und Bildnerei gehörte.

Nur ein Gedicht von größerer Bedeutung und bemerkenswertem Umfange fällt aus dem einheitlichen Rahmen dieser Kunstpoesie heraus. Es ist das berühmte einem Ciullo d'Alcamo zugeschriebene Streitgedicht „Rosa fresca aulentissima“, in welchem man den Ton einer süditalienischen Volkspoesie zu vernehmen glaubte, während es wohl, wie andere solcher „Contrasti“ (s. o. S. 226) nach französischen und provenzalischen Vorbildern den gröberen Ton der Gasse zur Erzeugung einer munteren Stimmung als dichterischen Kunstgriff anwendet. Der Spielmann, der mit wechselndem Erfolg um die Liebesgunst eines Bauernmädchens wirbt, mischt die Wendungen der literarischen Poesie mit den Ausdrücken der Ungebildeten und macht sich einen freilich allzu langen Spaß mit diesen sprachlichen Scherzen. Die italienische Lyrik rückte aber von diesen überlebten Motiven ab, um aus einer unmittelbareren Quelle des Witzes oder aus einer höheren Sphäre der dichterischen Eingebung zu schöpfen. Dies konnte so rasch und endgültig geschehen, weil die Auflösung des staufischen Hofes und das tragische Ende des Herrschergeschlechtes Italien seines einzigen Mittelpunktes höfischer Kunst und Bildung beraubte. Mit dem Tode Enzos, des natürlichen Sohnes Friedrichs II., in seinem palastartigen Gefängnis zu Bologna erlosch das erlauchte Geschlecht und der Lebensstil, den es in Italien eingebürgert hatte.

Literatur: Texte, in Auswahl, in der gen. Crestomazia von Monaci, vollständig in Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice vaticano 3793, pubbl. p. cura di A. D'Ancona e D. Comparetti, Bologna 1875—1888 in 5 Bänden. Monographien: F. Torraca, La lirica italiana del Duecento, Bologna, 1902. Bibliographie für alle Erscheinungen und Fragen der italienischen Literatur im Avviamento allo studio delle lettere italiane von Guido Mazzoni, 3a ediz., Firenze 1923.

XIII. DIE RELIGIÖSE LYRIK.

In einer Epoche strenger Rechtgläubigkeit, konfliktloser Frömmigkeit und vertrauensvollen Gehorsams war eine Individualisierung des Glaubens oder auch nur eine persönliche Nüance des religiösen Fühlens weder erstrebt noch möglich. Wer aus der Seltenheit der frommen Lieder bei den älteren Provenzalen ein heidnisches Empfinden oder eine religiöse Gleichgültigkeit folgert, übersieht das Verhältnis zwischen Weltlichkeit und Glauben, das in der Laienwelt des Mittelalters bestand. Gerade die Festigkeit der religiösen Überzeugung, das Vertrauen in eine verzeihende Barmherzigkeit, die Nähe und Vertrautheit der göttlichen Dinge in den Anschauungen und Gewohnheiten der Weltkinder konnten ihnen die Freiheit der Lebensformen und des Ausdrucks gewähren, die sich in der profanen Lyrik äußert. Die Kirche hatte viele Möglichkeiten, um ein beschwertes Gewissen zu erleichtern; aber nur die Kirche hatte diese Möglichkeiten, nicht das Gewissen selbst, und sie allein kannte und lehrte die Wege zu Gott. Bis zu den großen religiösen Bewegungen des 13. Jahrhunderts hatte es niemand gewagt, seiner Frömmigkeit einen anderen Ausdruck als den kirchlichen zu geben. Die Ketzer, die das taten, wurden ausgerottet, und ihre Lieder und Gebete gingen mit ihnen unter.

Es war dem Kleriker nicht verwehrt, lateinische Hymnen zu dichten; aber die Vulgärsprache war zu profan, um sich mit der Sprache der Liturgie zu messen. Aus allen diesen Gründen entstand in Frankreich frühzeitig in der frommen Erzählung eine objektive, apologetische und lehrhafte Manifestation des allgemeinen und rechtgläubigen religiösen Empfindens, die sich infolge ihrer harmlosen und eindringlichen Anschaulichkeit überallhin verbreitete und erhielt. Wenn Wilhelm von Poitiers, der unerschrockene Lebemann, oder Peire d'Auvergne, der abenteuerliche Spielmann in conspectu mortis ihre Sünden beteuern und von den Freuden der Welt Abschied nehmen, so zeigen sie gerade damit, daß ihr Gewissen bis



dahin nicht bedrückt war. Diese Sänger irdischer Freuden besinnen sich zu spät des Vergänglichen und des Ewigen, um als religiöse Dichter zu gelten. Diese Abschiedslieder lassen ebenso wie die zahlreichen Kreuzzugsgedichte erkennen, wie sehr die Dichter diese Freuden des Lebens liebten, die sie in ihren Liedern sogar von Gott erflehen. Erst die religiösen Bewegungen der Jahrhundertwende, die an der Festigung und Vertiefung der Rechtgläubigkeit einen so erheblichen Anteil haben sollten, befreiten das religiöse Fühlen der Dichter von den Hemmungen und Konventionen ihrer Vorläufer. Freilich ging dieser vorsichtigen Erneuerung eine kurze Periode der Gleichgültigkeit und eines geistigen Libertinage voraus, aus denen ein berühmtes, geradezu blasphemisch klingendes Rügelied Peire Cardinals (s. o. S. 202) verständlich wird. Im übrigen waren Gottesfurcht und Frömmigkeit in seinem Wesen so fest gewurzelt, daß er, wie der bibelfeste Giraut de Borneil, moralische und erbauliche Lieder dichten und die verirrten Geistlichen an ihre Pflichten erinnern konnte. Wie innig auch Moral und Frömmigkeit zusammenhingen, so wenig kann man den Zorn des Sittenrichters, die biblische Paraphrase und die prophetischen Töne dieser Lieder als eine religiöse Eingebung und Poesie betrachten. Nur die unmittelbare und persönliche Erhebung der Seele zur Gottheit, und nicht die gelegentliche Erbauung und Bußfertigkeit verleihen dem Liede den Charakter der religiösen Lyrik. Aber dafür waren durch die Inquisition die Wege vorgeschrieben worden. Ein Marienlied Peire Cardinals, das die eigentliche religiöse Lyrik der Provenzalen einleitet, klingt wie eine Paraphrase kirchlicher Hymnen und verbindet demütige Anbetung mit theologischem Wissen. Die volkstümlichen Töne, die man in diesem ältesten vulgärsprachlichen Marienliede zu vernehmen glaubt, sind das Echo des rasch und überall volkstümlich gewordenen Marienkultes, der die religiösen Stimmungen, die sentimentalen Neigungen, die erlösenden Hoffnungen dieser Epoche mit den gefestigten Lehren der Kirche zu verbinden vermochte. Deshalb deckte sich bei den späten Provenzalen und ihren Nacheiferern in Italien, Spanien und Frankreich die religiöse Lyrik mit den Marienliedern. Die gnadenspendende Maria schien den Weltkindern weniger entrückt als Vater und Sohn, und deshalb huldigte man ihr, als der menschen- und gottnächsten, mit menschlichen und englischen Zungen, in den Tönen der weltlichen Liebesdichtung und in der demütigen Anbetung der reinsten und höchsten aller Frauen. Aber gerade deshalb hat der dichterische Marienkult keine eigenen Formen und keinen tieferen selbständigen



166. Singende Mönche, aus dem Ms. der Bible historiale, 14. Jahrh. Bibl. civ. et univers., Genf.



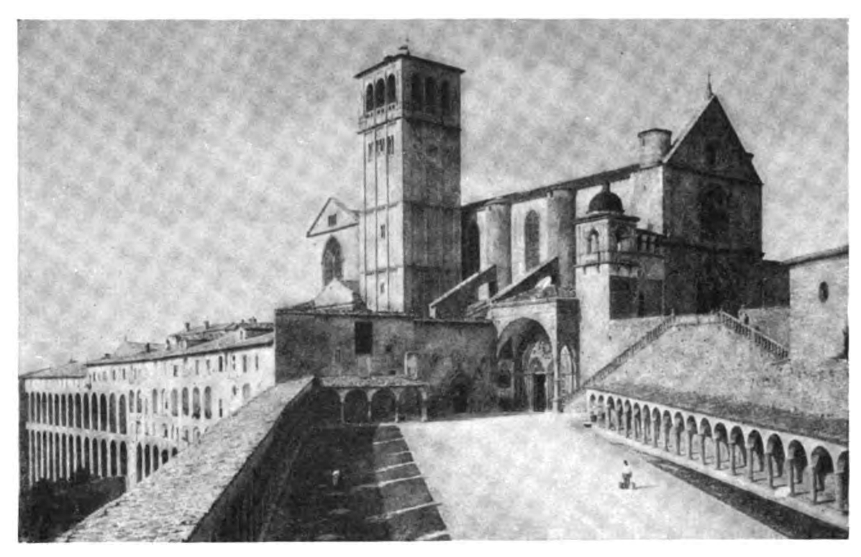
167. Seite aus den Cantigas de Santa Maria Alfons des Weisen, Handschrift des 13. Jahrhunderts. Bibliothek des Escorial.
(Nach Gieses Anthologie.)

religiösen Gehalt. Er bewahrt die bis zur Zerknirschung gesteigerten seelischen Attitüden des höfischen Frauendienstes, dem er wiederum etwas von seiner religiösen Grundstimmung zurückgibt. Die Vorstellung Marias als der barmherzigen Himmelskönigin in ihrem Kulte hat die Haltung und die Formen des höfischen Dienstes nach den mittelalterlichen Vorstellungen von Adel und Courtoisie gefestigt. Deshalb erheben sich diese frommen Huldigungen niemals zur mystischen und von den Gewohnheiten der Welt losgelösten Ekstase, zur reinen religiösen Inspiration. Und ebenso wie diese Marienlieder der späten Provenzalen und ihrer Nachahmer (u. a. Lanfranc Cigala, Gautier de Coincy, Alfons der Weise) stets ihre weltlich-höfische Vorgeschichte erkennen lassen, so bewahren ihre Mariengebete immer den unpersönlichen Gehalt, die biblischen Anspielungen und die liturgischen Motive der lateinischen Hymnen und des kirchlichen Lobgesangs. Eben dieser unpersönliche Charakter der Marienlieder hat aus ihnen einen Gegenstand dichterischen Handwerks gemacht, der nach dem Aussterben der höfischen Dichtung eine geistlose Pflege in den bürgerlich-gelehrten Vereinigungen fand. Der poetische Marienkult setzte sich in den ,,puys" von Toulouse und Barcelona als sonntägliche Beschäftigung frommer Leute fort, die sich aus der Übertragung der Formen höfischer Minnelieder auf die Marienanbetung und den geistlichen Gesang, sowie aus der Variierung kirchlicher Motive ein biederes Fest und eine fromme Pflicht machten. Sie glaubten damit sowohl die heimatliche Kunst als den Glauben der Väter zu hüten.

Literaturnachweise: Die religiösen Lieder der Provenzalen in den genannten Chrestomathien; die spanischen in den Cantigas de Alfonso el Sabio (s. o. S. 28); die französischen, mit ausführlicher Würdigung, im Recueil de Chansons pieuses du XIIIe siècle, p. p. E. Järnström et A. Långfors, Helsinki 1927.

Während die fromme Lyrik der Provence in handwerklichem Stumpfsinn erstarrte, entwickelte sich im literarisch traditionslosen Italien aus den seelischen Erschütterungen einer religiösen Erneuerung eine eigenwüchsige Poesie von besonderer Prägung und Gestalt. Sie ging aus der franziskanischen Bewegung hervor, welche vornehmlich in Umbrien die Massen erfaßt hatte, nachdem die vereinzelten Versuche der Übertragung ketzerischer Lehren rasch und energisch vereitelt worden waren. Dieses wuchtige Aufblühen einer italienischen religiösen Lyrik erscheint um so überraschender und elementarer, als der heilige Franziskus († 1226) in seinen ,,privatis orationibus" sich der französischen Sprache zu bedienen pflegte, während seine Jünger die schönsten lateinischen Hymnen der Kirche dichteten. Lateinisch scheint auch der ursprüngliche Text jener berühmten ,,Laus Creaturarum" gewesen zu sein, die der Heilige

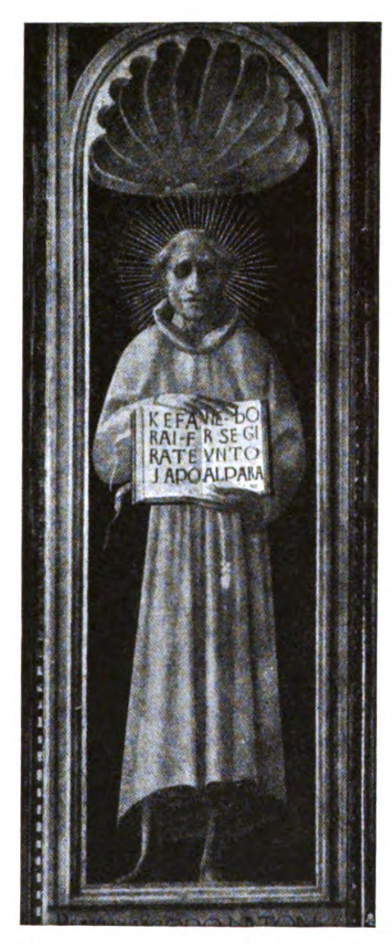
zwei Jahre vor seinem Tode in engem Anschluß an den 148. Psalm einem seiner Gefährten diktierte. Aber dieses feierliche und schlichte Bekenntnis der Gottesliebe und der Humanität wurde in verschiedenen Fassungen, wenn auch im gleichen Geiste, von seinen Jüngern in der Sprache des Volkes verbreitet. Sie hatten von ihm gelernt, die Zerknirschung der Seele als einen Jubel zu empfinden und rückten als „joculatores Domini" wie eine Armee des Heiles mit Lied und Gesang zur Eroberung der Seelen aus. Diese jauchzende Stimme der Demut und Dankbarkeit verband zum ersten Male in den Tönen der Alltagssprache die Gläubigen untereinander und mit Gott. Diese Sprache war das Werkzeug und der Ausdruck der Verbrüderung, des natürlichen Affekts, der allumfassenden Liebe, die der Heilige gelehrt und die führerlosen, enttäuschten, verirrten Massen erwartet hatten. Deshalb ließ der Widerhall dieses Erlösungstaumels nicht lange auf sich warten. Uns ist ein umbrischer „Benedictus" aus dem Jahre 1233 erhalten, den ein in Lumpen gekleideter Minorit vor den mit Trompetenstößen in den Gassen versammelten Scharen in der Volkssprache sang. Er bildet den Auftakt zur **Lauda**, den strophischen, balladenartigen geistlichen Lobgesängen, die in ganz Umbrien ertönten, als um 1260 ein wahrer Paroxysmus der Gottesanbetung und Askese viele Büßerbruderschaften entstehen ließ. Diese z. T. dialogisch angelegten geistlichen Gesänge (s. o. S. 190) sind im wesentlichen literarisch unbedeutende Paraphrasen liturgischer Lieder und Texte, deren Wortlaut erst ein Jahrhundert später und infolgedessen nicht mehr in der ursprünglichen Gestalt aufgezeichnet wurde. Ihr unpersönlicher, kirchlicher und hymnenartiger Charakter läßt in den Lauden die Stimme einer Gemeinschaft erkennen, die sich über ganz Italien erstreckte und in ihrer zuweilen die Roheit streifenden Schlicht-



168. Kirche und Kloster des hl. Franz von Assisi in Assisi, 13. Jahrh.
(Photo Alinari.)



169. Autogramm des hl. Franz von Assisi, mit dem an Fra Leone gerichteten Segensspruch. Assisi, Basilica di San Francesco.
(Nach Monaci, Freschi e minii.)



170. Jacopone von Todi, nach einem Freskogemälde im Dom zu Prato (Toskana). 15. Jahrh. (w. o.)

heit die allgemeine geistliche Volksdichtung des italienischen Mittelalters darstellt. Infolgedessen erscheint das leidenschaftlich persönliche Lebenswerk des Jacopone da Todi (1230—1308) nur locker mit ihr verbunden, wenn auch derbe Töne, kunstlose Formen und Spielmannsart die gemeinsame Herkunft dieser Dichtung aus den Niederungen der Volkssprache offenbaren.

Dieser Narr in Christo — wie ihn sein Grabstein zu Todi nennt — hatte in seiner Jugend gelehrte Bildung empfangen und irdische Glücksgüter genossen, bis der Tod seiner jungen Gattin während eines Festes (1268) und der Anblick ihres unter schönen Kleidern verborgenen Büßergürtels ihn von der Welt in den Orden des hl. Franziskus trieben, wo er die Seligkeit tiefster Erniedrigung und Weltverachtung für den Rest seines Lebens genießen durfte. Während seine Feuerseele sich in ekstatischer Hingebung zu Gott erhob, liebte er es, sich als landstreichender Gaukler in schimpflichen Attitüden orgiastischer Demut vor den Menschen zu erniedrigen. Gebet und Beschaulichkeit beflügelten seinen Geist bis zur mystischen Kontemplation des Ewigen; die Gebärde des verachteten und verstoßenen Gassenvolks der Gaukler gewährte ihm die letzte und schändlichste Mortifikation. Zwischen diesen Grenzen schwanken in Gehalt und Ton seine zahlreichen Buß- und Erbauungslieder, die vom unverständlichen Lallen des Entrückten bis zur Trivialität des Possenreißers die verschiedensten Gemütswallungen eines Gottesbesessenen in Rhythmen und Reime bannen. Deshalb mischen sich in seinen von der franziskanischen Liebe zu Gott und allen Kreaturen beseelten Liedern Anklänge an kirchliche Hymnen mit den Vorstellungen und Bildern der höfischen Minnedichtung, lehrhaftes Moralisieren mit derber Realistik und gelehrte Reminiszenzen mit naiver Einfalt. Jacopones Mystik ist keine Lehre, sondern eine Stimmung. Seine manische Unruhe wirkt dem Streben nach Versenkung in Gott entgegen und steigert sich zur Frenesie und Raserei, je ferner ihm dieses Ziel erscheint. Seine Büßerleidenschaft ist größer als sein Intellekt. Deshalb ist in seinen Liedern nur eine vage Spur der spekulativen Richtung franziskanischer Mystiker erkennbar. Aber dafür kennt Jacopone den süßen Zwang, die berauschende Wirkung und den besänftigenden Zauber der Poesie, ebenso wie er ihre Überzeugungskraft und Suggestion, ihre revolutionierende Macht als publizistisches Mittel erprobt hatte. Im Kampfe seines Ordens gegen die Gewaltherrschaft Bonifaz VIII. stand Jacopone auf der Seite der strengsten Anhänger der franziskanischen Ordensregel. Er haßte den Papst wie einen Antichristen und hatte in seiner lauten Auflehnung gegen seine kirchliche und weltliche Politik viele Mitstreiter und Gesinnungsgenossen. Seine Waffen in diesem ungleichen Kampfe waren die S a t i r e n, in welchen sein Temperament und natürlicher Volkssinn viel inniger mit seinem dichterischen Ausdruck verwachsen erscheinen, als in den mystischen Gedichten; denn, wie zart und innig einige von ihnen auch klingen, so ist doch vielfach Jacopones qualvolle Gottessuche ein ver-



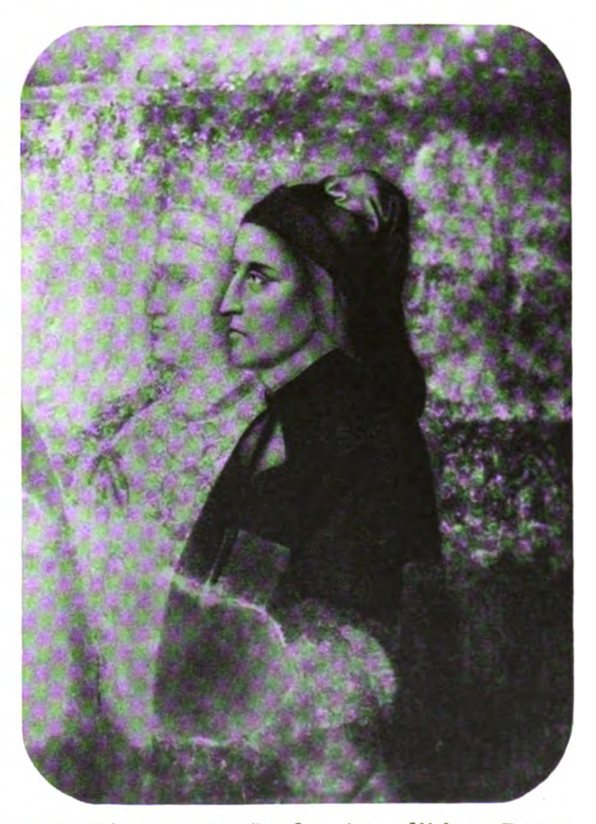
Dante. Bildnis in Florenz.
Privatbesitz.

zweifeltes Ringen um die sprachliche Fülle und Klarheit, die seiner umbrischen Mundart versagt waren.

Literatur: Bibliographie über die franziskanische Literatur im Archivum franciscanum historicum. Verzeichnis der Gedichte bei A. Tenneroni, Inizi di poesie religiose e morali, Firenze, 1903. Jacopone da Todi, Le Laude, a cura di G. Ferri, Bari 1915; Le Satire, per cura di B. Brugnoli, Firenze 1914. Dazu M. Casella, J. d. T. in Archivum Romanicum, IV. Band, 1920 und H. Preindl, J. d. T., Leipzig o. J. Für die Beziehungen der franziskanischen Literatur zur bildenden Kunst vgl. Erwin Rosenthal, Giotto in der mittelalt. Geistesentwicklung, Augsburg 1924.

XIV. DIE ITALIENISCHE LYRIK IM ZEITALTER DANTES (1265—1321).

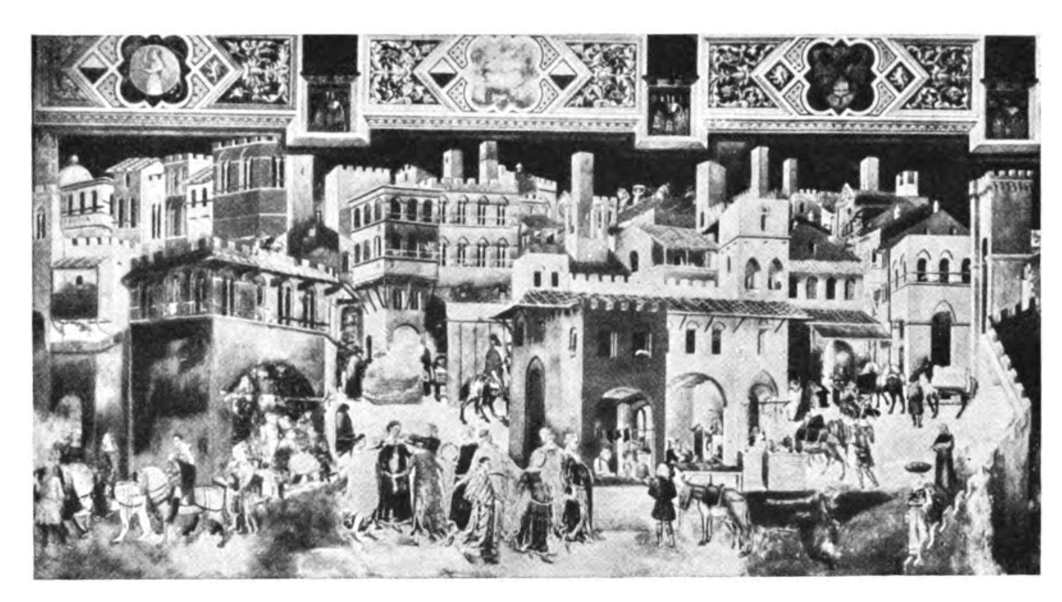
Jacopones religiöse Lyrik fand keine ebenbürtigen Nacheiferer. Die Lauda der Büßerbruderschaften verblieb in ihren geistigen und sprachlichen Engen. Wie zahlreich diese Gemeinden auch waren, sie bildeten selbst unter den ehrlich Frommen nur eine kleine Minorität. Die apokalyptischen Stimmungen der joachimitischen Prophezeiungen vom nahen Weltende und von dem herannahenden Antichrist vermochten das elementare Aufleben weltlicher Energien ebensowenig zu lähmen, wie die Piagnoni Savonarolas den Lebens- und Schönheitssinn der Renaissance. Denn gerade in den Jahren, als Jacopone und die Büßergemeinden am heftigsten von diesen Prophezeiungen ergriffen waren, setzte in Italien, von Mailand bis Perugia, die gewaltige Bautätigkeit der Städte ein, um in palast- und festungsartigen Symbolen den Willen zur weltlichen Freiheit und Macht für die Dauer zu bekunden. Gleichzeitig schuf sich der heitere und festliche religiöse Sinn der Italiener die Stätten seiner freien und prunkhaften Entfaltung in den Kathedralen von Florenz, Siena und Orvieto und bekundete in ihrem Schmuck den Willen zum Leben und zur Schönheit.



171. Giottos Porträt des jugendlichen Dante. Fresko im Bargello zu Florenz. (Photo Alinari.)

In diesen und anderen politisch und wirtschaftlich aufstrebenden Städten entstanden in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts als natürliche Gegenerscheinung zu den geistlichen Bruderschaften der Weltverleugner zahlreiche geräuschvolle und vielköpfige Schlemmer-, Prasser-, Spiel- und Vergnügungsvereine, die der heiteren Muse huldigten und verschiedene Vertreter dichterischen Humors und verwegenen Freidenkertums hervorbrachten. Eine solche sorglose Lebensfreude äußerte sich in den Sonettenkränzen, in denen Fólgore von San Gimignano die Ideale eines Freundeskreises senesischer Lebemänner äußerte, die dann mit den Spottgedichten seines ungeschliffen maliziösen Landmannes Cene da la Chitarra belohnt wurde. Diese lokale Witzblattkomik ohne Ansprüche und Tiefe erreicht





172. Ambrogio Lorenzetti, Stadtansicht von Siena als Allegorie des Wohlstands. Fresko im Palazzo Comunale zu Siena, 14. Jahrhundert.

schlagfertige satirische Wendungen in den Sonetten des Florentiners Rustico di Filippo († 1295), der die Pointen des überlebten Minnesangs mit der Treffsicherheit eines natürlichen Witzes und weltkluger Ironie erfolgreich vertauschte. Der Meister des impertinenten satirischen Scharfsinns toskanischer Ader war der Senese Cecco Angiolieri (geb. 1250), ein Gesinnungsnihilist und Vagabund, der in ergötzlich lebhaften, angriffslustigen und flott gedrechselten Sonetten gewöhnlich über das Elend eines verlotterten Weiber- und Würfelhelden seufzt und flucht.

Dies war die Poesie der Vereine von nachbarlich vertrauten Kleinstädtern, in welchen auch die als Tenzonen bezeichneten Streit- und Schimpfsonette zwischen lustigen oder gereizten Kumpanen ausgetauscht wurden. Sie bilden den Rahmen zum unerfreulichen Bilde eines mit Forese Donati an Gemeinheit der Gesinnung und des Ausdrucks erfolgreich wetteifernden Dante Alighieri und lassen uns die Kreise begreifen, in denen solche Blüten des geistigen und sittlichen Zynismus wie der „Fiore" (s. o. S. 184) gedeihen konnten. Diese Freiheit der Sprache in voller Öffentlichkeit, der leichtsinnige Lebenston und die fast systematischen Entgleisungen des Geschmacks und der Moral zeigen deutlich, wie nah dieses Völkchen von dichtenden, lärmenden und genießenden Florentinern der religiösen Skepsis, der sittlichen Indifferenz, der Gefolgschaft Epikurs und der Gottlosigkeit waren; es trennt sie davon der Unterschied an menschlicher Würde und Größe, den Dante durch die Gestalten eines verschlammten Schwelgers (Inf. 8) und eines dem Feuer trotzenden atheistischen Aristokraten — Ciacco und Farinata — gekennzeichnet hat.

Literatur: Für diesen wie für die folgenden Abschnitte vgl. Biographie, Bibliographie und Textproben der einzelnen Dichter im Manuale della letteratura italiana von A. d'Ancona und Orazio Bacci, Firenze 1925, Bd. 1 und 6 (Supplemento), ferner die oben verzeichneten bibliographischen Handbücher und das Giornale storico della letteratura italiana seit 1883.

Zwischen diesen Extremen einer überspannten Frömmigkeit und eines gedankenlosen Leichtsinns festigte sich in vornehmen und gebildeten Kreisen eine Stimmung und Gesinnung,

die ihre Wurzeln im italienischen Geistesleben und ihren Ausdruck in der Dichtung besaßen. Aus dem alten Stamm der provenzalischen und den jungen Formen der sizilianischen Lyrik entwickelte sich eine Poesie eigenen Gepräges, in welcher die Originalität der Dichter sich durch Überlieferungen, Gewohnheiten und Lehren langsam Bahn bricht, ohne ihnen jemals ganz zu entsagen. Das Ende der staufischen Macht hatte Italien seines geistigen und politischen Mittelpunkts beraubt, während die Fremdherrschaft der Anjous im Süden den Schwerpunkt der noch jungen nationalen Kultur nach den ohnehin schon regeren Gebieten des mittleren Apennin rückte. Staufische Beamte und Höflinge hatten von Anfang an ihre dichterischen Liebhabereien dorthin verpflanzt, und häufig genug deckte sich höfische Art mit ghibellinischer Gesinnung. Aber beide waren ebenso entwurzelt wie der italienische und provenzalische Minnesang. Weder die Liebe zur Kunst noch die Gewohnheiten des Dichtens gingen aber deswegen unter. Die Poesie dieses jungen Volkes, das zum Bewußtsein seiner Kraft und Eigenart gelangt war, füllte sich mit einem neuen, seiner Wesensart entsprechenden Gehalt.

Diese Wesensart war weder von Fanatismus noch von Draufgängertum bestimmt und nur oberflächlich von der intellektuellen und höfischen Einseitigkeit der Franzosen beeinflußt. Sie verrät sich von Anfang an in der vulgären Poesie freier und geschmeidiger, im öffentlichen Leben realer, reger und humaner als die der Nachbarn. Die dem Bürgertum entwachsene italienische Intelligenz zeigt von Hause aus eine von der Kleinstaaterei und dem rührigen Geschäftsgeiste geförderte Neigung zu juristischer Betätigung und rhetorischer Übung. Mit dem Rechtsstudium war die Beschäftigung mit der Moralphilosophie und die Beherrschung der „Ars dictandi" verbunden. So wie der an der Universität Bologna wirkende florentinische Jurist und Rhetor Magister Boncompagno um 1215 einen lateinischen Liebesbriefsteller nach Ovid und mit Verwertung der Phraseologie des Minnesangs verfaßte, so füllten in der zweiten Jahrhunderthälfte die Bologneser Notare ihre Akten mit fremden und eigenen italienischen Gedichten, aus denen ihre poetischen Neigungen und eine tüchtige literarische Routine hervorgehen. Ebenso wie der Adel, verpflichtete jetzt die Bildung zur Poesie. Sie war aber deswegen weniger exklusiv und weltfremd, für persönliche Bekenntnisse und für allgemeine Stimmungen empfänglicher, als die der Troubadours. Der gesellige Charakter verblieb ihr und wurde in Kreisen und Schulen, Vereinen und Kränzchen mit besonderem Stilbewußtsein und eigener dichterischer Ausdruckweise gepflegt. Trotzdem gingen alle diese Schöpfungen von Hand zu Hand und kamen in die Öffentlichkeit, die immer stärker an diesem poetischen Eifer teilnahm und immer neugieriger auf Sinnen und Treiben der Dichter wurde.

Diesen weiten Umfang ihrer Geltung konnte die Poesie erst nach ihrer Befreiung vom höfischen Zwange erreichen, aus welchem sich auch eine weitere Grundlage der Inspiration ergab. Ihre erste Folge und auch die entscheidende Wendung in der Geschichte der italienischen Dichtung sind vom Verzicht der musikalischen Begleitung und des gesanglichen Vortrags gekennzeichnet. Den Spielleuten überließ man eine inferiore Poesie, die ihre eigenen Wege ging und mit dem Makel des Beruflichen und Plebeischen behaftet war. Durch diese Trennung von Dichtung und Musik war die Lyrik weder an festliche Veranstaltungen noch an vermittelnde Sänger gebunden. Sie diente nicht mehr ausschließlich der Kurzweil, einer Kaste und einem herrschenden Kunstideal, um in eine eigene und höhere Sphäre zu treten. Der großartige und rasche Aufschwung der Dichtung, ihre sprachliche Reife, ihr tiefer und umfassender Gehalt sind aus der Not und der Freude begreiflich, aus Wort und Reim das Letzte an Sinn und Wirkung, an Unmittelbarkeit und an Schönheit herauszuholen.

Diese Wandlung der Lyrik zu geistigem und formalem Eigenleben vollzog sich im Ver-





173. Die heiligen Cosmas und Damian in der Tracht von Bologneser Doktoren. Gemälde des 14. Jahrhunderts.
(R. Pinacoteca, Bologna.)

laufe von kaum zwei Jahrzehnten in Bologna und Florenz. Es ist bezeichnend, daß die poetische Erneuerung mit dem ersten Versuch einer italienischen Kunstprosa im Lebenswerke des Guittone von Arezzo († 1294) zusammenfällt. Ebenso wie er bestrebt war, in politischen Invektiven (s. o. S. 169), in öffentlichen Sendschreiben und privaten Briefen eine klauselnreiche rhetorische und metrische Prosa zu gestalten, so beschwerte er seine reifere Lyrik mit einem prosaischen Geiste, der ihrem Gehalt an sachlicher Belehrung und ihrem rationalen Wesen entsprach. Es ist wie ein Schicksal, daß Guittone nach langer Übung in der faden Kunst des Minnesangs alten Stiles sich gerade im Todesjahre König Manfreds (1266) vom höfischen Frauendienste zu einer moralischen, frommen, lehrhaft gesättigten und deshalb schwerfälligen und nüchternen Poesie entschloß. Einige Jahre früher war Guittone in den neu gegründeten Ritterorden der Milites Beatae Virginis Mariae (im Volksmunde Frati Gaudenti) eingetreten, der im Zeichen der Jungfrau hauptsächlich die Vorrechte des Bologneser Adels gegen die politische Übermacht des Volkes zu schützen hatte. So ist in den knorrigen, gequälten, mit provenzalischen und lateinischen Wendungen durchsetzten Versen noch etwas vom Geiste des alten Rittertums und vieles von der zeitgenössischen Sehnsucht nach religiöser Vertiefung und Läuterung erkennbar. Über diese konventionellen Erscheinungen einer gefühlsarmen Lyrik dehnt sich der Geist der Schule in lähmender Schwerfälligkeit, ohne eine Milderung der Pedanterie durch die Dichtung und ohne eine Gestaltung des Stoffes durch die Persönlichkeit zu erfahren. Der Zwang der Syllogismen verbindet sich mit dem der Verse und Reime, um die moralische Ermahnung eindringlicher, die sachliche Belehrung dichter und den Ausdruck prosaischer und dunkler zu machen.

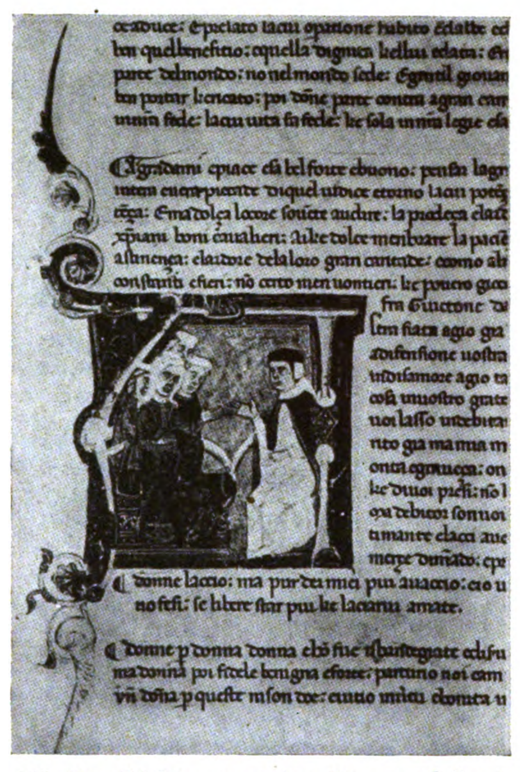
Dieses ehrliche Bemühen drängt die umständliche und plumpe Ausführlichkeit der dichtenden Moralphilosophen und Asketen (s. o. S. 174) in die leichten Formen der Lyrik und gibt ihr eine ungeahnte Konsistenz. Aber diese schon von Dante gerügte stoffliche und stilistische Gebundenheit wurde auf Kosten der Kunst erreicht. Keiner der nächsten Anhänger Guittones, lauter Toskaner und gebildete Laien, fügte sich ganz in solche Fesseln. Der fruchtbarste unter ihnen und deshalb der vielseitigste Vertreter ihres Stils, der Notar Buonagiunta Orbiciani von Lucca, überträgt entschlossen den höfischen Minnesang in die bürgerliche Umwelt der Kleinstadt und ersetzt mit sprachlichen Kunststücken und hyperbolischer Steigerung der Affekte, was an Echtheit des Tones und des Gehalts verloren ging. Dante verachtete diese Verskünstler als Vertreter einer unechten Dichtungsart, deren Erzeugnisse er als „non curialia sed municipalia" (Vulg. El. I, 12) bezeichnete. Tatsächlich hatte sich keiner von ihnen aus

dem bürgerlichen Bereich ihrer Muse zu höherer Kunst und Würde emporgerungen. Aber ihre Verdienste sind unleugbar; denn, während sie die steife Sprache der Sizilianer lockerer und geschmeidiger machten, gaben sie einer Lyrik, die weder höfisch noch geistlich war, so viel Glanz, um die Talente anzuregen und um dem Dichter eine neue Sendung in der bürgerlichen Welt zu erschließen. Unter diesen Umständen verstummten in diesen Jahren sowohl die provenzalische Lyrik als die lateinische Hymnik. Die Poesie dient nunmehr der Volksbildung, dem weltlichen Wissen, der Moral und Religion, den Weltanschauungen und der Politik. Diesen weiten Umfang ihrer Geltung erreicht die Lyrik in den Gedichten des Florentiners Chiaro Davanzati († um 1280), dem es unvergleichlich besser als Guittone gelang, diese z. T. prosaischen Gegenstände mit stilistischer Gewandtheit, die Liebeslieder mit heiterer Anmut und die politischen Rügen mit dem Ausdruck tiefer Heimatliebe zu gestalten.

174. Aus dem Manuskript der „Rime Antiche", Bibl. Nazionale, Florenz, spätes 13. Jahrhundert.
(Nach D'Ancona, Miniature italienne.)

Der Geltungskreis dieser Lyrik umfaßte die Bildungs- und Schicksalsgemeinschaft der Toskaner. Deshalb wechselten die Dichter dieser Gegend und Zeit ihre Sonette im Wetteifer der Kunst und der Pointen untereinander, bald im Tone freundschaftlicher Unterhaltung, bald in der Heftigkeit des Streits, oder sie wandten sich mit ihren Schelt- und Mahngedichten an Partei- und Gesinnungsgenossen, an Mitbürger und Feinde. Das politische Lied der Toskaner unterscheidet sich wesentlich vom provenzalischen, obwohl mancher Ansatz und manche Wendung an diese noch in Italien gepflegte publizistische Reimerei erinnert. Aber während der heimatlose Trobador sich jeweils die Interessen seiner Herren zu eigen macht und deshalb ebenso in Zypern wie in Kastilien zu Hause ist, entsteht das italienische Rügelied schon bei Guittone stets aus der Not der Heimat, der Leidenschaft der Patrioten und der Heftigkeit des Parteikampfes. Die Verbindung von Gelahrtheit, Heimatliebe und Minnedienst gibt der toskanischen Lyrik den eigenartigen und einzigartigen Charakter. Sie war nur in der florentinischen Demokratie (seit 1251) und in der Schicksalsgemeinschaft möglich, die seit der Niederlage der Guelfen bei Montaperti (1260) die Stadt, das Volk und die Parteien einigte. Eine junge Dichtergeneration, die in Guido Guinicelli von Bologna (geb. um 1240, † um 1276) ihren Meister verehrte, rettete das poetische Empfinden und seinen künstlerischen Ausdruck vor den Gefahren einer Versumpfung im bürgerlichen Stumpfsinn, im Gezänk der Parteien und in der Enge des munizipalen Geistes.

Literatur: Über das Universitäts- und Geistesleben in Bologna orientiert jetzt Guido Zaccagnini, La vita dei maestri e degli scolari nello Studio di Bologna nei secoli XIII e XIV, Genève 1926 (Boncompagnos „Rota Veneris" hgg. von Fr. Baethgen, Rom und Leipzig, 1927; dazu dess. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch. Bd. 4 [1927] S. 37ff.). Für die Frati Gaudenti vgl. den Aufsatz von A. de Stefano, Archivum Romanicum, X, 1926, S. 305ff. Die Kulturgeschichte von Florenz im Zeitalter



175. Der Dichter vor seiner Dame und ihren Gefährtinnen (w. o.).

Dantes in Davidsohns Geschichte von Florenz, Bd. IV, 3, Berlin 1927. Für die gen. Dichter und ihren Kreis, zu denen u. a. Meo Abbracciavacca, Folcacchiero dei Folcacchieri, Dante da Maiano gehören, vgl. die gen. Sammlungen und Handbücher und Vosslers zit. Dantebuch. Für die Dichtungsformen T. Casini, Le forme metriche italiane, 2ª ed. Firenze 1890.

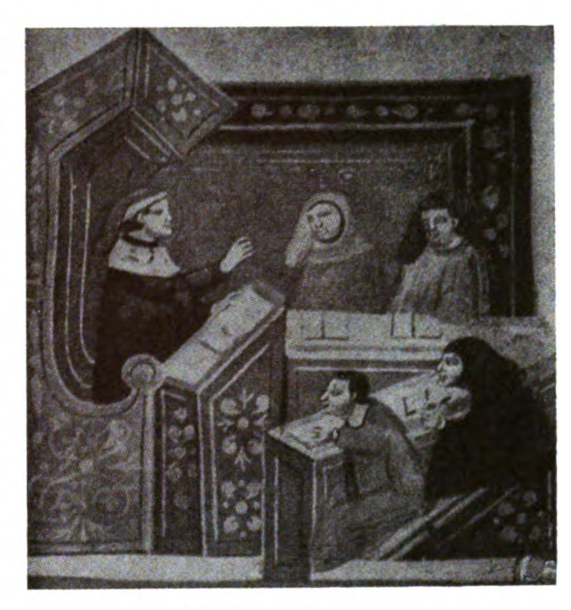
Im sechsten Simse des Fegeberges begegnet Dante unter den Schwelgern dem Schatten des Buonagiunta Orbiciani (s. o. S. 240), jenes „facilis inventor rhythmorum, sed facilior vinorum“, der die neue Wendung der Geister und des Geschmacks ablehnte, obwohl er dem Alter nach der jungen Dichtergeneration nahe stand. Nicht ohne Bosheit läßt Dante gerade ihn den Sieg des „süßen neuen Stils“ (Purg. 23, 49ff.) verkünden und seine Geschmacksverirrung gleichzeitig mit seinem Verstoß gegen die Gottesgebote büßen. In diesem Zusammenhang steht die berühmte Terzine mit Dantes Urteil über den „neuen Stil“, das ein Bekenntnis ist, aber keine Definition: „Wenn Amore mir eingibt, dann merke ich auf, und wie er mir in meinem Innern vorsagt, so schreibe ich nieder.“ Der „Stil nuovo“ wäre demnach die Liebesdichtung der Aufrichtigen, im Gegensatz zum poetischen Handwerk und der gefühlsarmen Nachahmung von Meistern und Vorbildern.

Wie klar dieses Bekenntnis auf den ersten Blick und aus dem Gegensatz der beiden Dichter bei ihrer Begegnung erscheinen mag, so ist es doch weder umfassend noch erschöpfend. Grundsätzlich kann man dies von allen Aussagen großer Dichter und Künstler über ihr Wesen und Werk immer behaupten; denn sie umfassen sie weder in der Gesamtheit ihres Umfanges noch in ihren historischen Bedingungen und Bindungen. Eine Selbstkritik dieser Art würde in ihnen den Dichter und den Künstler töten. Die Ewigkeit ihrer Schöpfungen ist nicht die Starrheit ägyptischer Pyramiden; denn sie besteht in einer beständigen Verjüngung, aus welcher sich sowohl die Lebendigkeit ihrer Geltung als die geschichtliche Perspektive unseres Urteils ergeben.

Diesem Bekenntnis der Unmittelbarkeit von Eingebung und Ausdruck widersprechen zwei allgemeine Erscheinungen des „neuen Stiles“: seine unleugbare Abhängigkeit von der Lyrik der Provenzalen und ihrer italienischen Anhängerschaft und die schon damals empfundene Zweideutigkeit des Ausdrucks, die sich sehr oft bis zum unenträtselbaren Geheimnis verdunkelt. Das Bewußtsein der Unmittelbarkeit war demnach auf einen kleinen Kreis von Gesinnungsgenossen beschränkt, die ihre eigene Sprache in aristokratischem Geiste und in esoterischer Abgeschiedenheit in poetischen Gebilden künstlerisch gestalteten.

Wer deswegen in diesem Bunde der „fedeli d'amore“ eine religiöse Sekte mit kirchenfeindlicher und heterodoxer Richtung erblickt, weiß nicht, was Poesie ist und fühlt nicht, welche irdische Not und Leidenschaft aus ihr sprechen; wer ihn hingegen als ein Kränzchen kränkelnder Ästheten auffaßt, übersieht die geistige Spannung, die den wohlgeformten Liedern dieses Kreises innewohnt. In der Entwicklung der mittelalterlichen Lyrik betrachtet, erweist

sich die Dichtung dieses ,,neuen Stils" als eine reifste und letzte Abart des Minnesangs. Ihre Grundstimmung ist die eines durchgeistigten Frauenkultes und Minnedienstes, die sich aus der Heftigkeit eines Erlebnisses und aus dem Schatz einer tieferen Bildung in ihrem Wesen verändern und in ihrem seelischen Gehalte bereichern.



176. Cino da Pistoia als Rechtslehrer in Bologna, Miniatur des 14. Jahrhunderts.

In der bürgerlichen Umwelt des neuen Italien konnte die Minne nicht mehr als höfische und ritterliche Tugend gelten, und in der regen Anteilnahme junger und freier Menschen an den Aufgaben ihrer Zeit war kein Raum für weltfremdes, schwerfälliges und lehrhaftes Moralisieren. In ihrer Witterung für seelische und geistige Erneuerung waren ihnen die Stimme des Herzens und die Lockungen des Wissens die Wegweiser zur Freiheit und zur Kunst. So wurde die Minne zu einer geistigen Tugend, die nicht allein zum Weib, sondern zu Gott erhebt, und so verwandelte sich die Vorstellung des Adels von einem höfischen zu einem geistigen Begriff, zur Anschauung einer seelischen Vollkommenheit.

Guido Guinicelli hatte dieser neuen Minnelehre in einer berühmten Kanzone ,,Al cor gentil ripara sempre amore" mit geschlossener Dialektik beweiskräftiger Gleichnisse, mit poetischem Schwunge und schwärmerischer Erhebung Ausdruck gegeben und die angebetete Frau als ein Wesen dargestellt, das ihm wie ein engelhafter Abglanz göttlicher Schönheit erschienen war. Dieses Gedicht verhalf einer Gefühls- und Kunstrichtung zum Siege, die, von der vergeistigten, aber wesenlosen Minne der späten Trobadors vorbereitet, durch die rationale und lehrhafte Stilart Guittones und seiner toskanischen Anhänger überwunden schien. Diese beiden Auffassungen und Stile lyrischer Poesie, die sich noch über Dantes Zeit hinaus erhielten, spiegeln in der Dichtung die beiden Geistesrichtungen italienischer Kultur ihrer Epoche wider: die rationale und lehrhafte, die in den Schulen unter dominikanischer Leitung zur Herrschaft gelangt war; die spiritualistische und mystische, die ihr Aufblühen und ihre Eroberungen der franziskanischen Bewegung verdankte. Ebensowenig wie die Orden, bekämpften sich diese Geistes- und Gefühlsrichtungen, die nebeneinander wirkten und sich ergänzten, um die Auslese der Talente und Empfindungsarten im Dienste der göttlichen Wahrheit zu vollziehen. Während die rationale Schule in Aristoteles und Thomas von Aquin gefestigt war, schöpfte die andere aus neuplatonischen Lehren, die durch Augustin und Pseudo-Dionysius Areopagita in die christliche Mystik übergegangen waren. In ihrem Geiste versöhnte sich die irdische mit der göttlichen Liebe und, wie schon im Liede des hl. Franziskus selbst, die Liebe zum Schöpfer mit der zur Kreatur; denn auch das vergänglich Schöne ist eine göttliche Ausstrahlung, und seine Kontemplation ist einer der Wege, auf welchem die Seele — wie es in der Sprache der Mystiker heißt — die Gottheit berühren und durchdringen kann. So wie die irdische Schönheit ein Abglanz der ewigen, so ist die irdische Liebe eine Stufe der seelischen Erhebung und deren Ziel ein heiliges Objekt. Freilich sind nur edle Herzen (cor gentil) dieser



177. Ovid. Mittelalterliche Statue unbekannten Datums in Sulmona. (Photo Alinari.)

hohen Minne fähig; aber andererseits rechtfertigt sie die sinnliche Anschauung und setzt ein körperhaftes Wesen als notwendige Bedingung einer ekstatischen Schau voraus. Die von den Dichtern in diesem Sinne angebeteten Frauen erscheinen deshalb wohl als Ideen, reine Intelligenzen, engelhafte Geschöpfe, geistige Abstraktionen; aber gerade in diesem mystisch-neuplatonischen Sinne können sie nicht als bloße Phantasiegestalten, Allegorien und Fiktionen gelten. Ihre Existenz als lebendige Wesen kann schon aus diesen Lehren postuliert werden, selbst wenn ihr Abbild in reinster Vergeistigung in der Lyrik ihrer Anbeter erscheint. Die von Dante gerühmte Aufrichtigkeit des „stil nuovo" besteht im Gegensatz zur bloß galanten und zur lehrhaften Lyrik gerade in diesem realen, erlebnisechten Fond dieser vergeistigten Poesie.

Infolgedessen treten uns diese Frauen stets in ihrer irdischen und geistigen Doppelnatur entgegen, und „Amore" ebenso als sinnlicher Eindruck wie als mystisches Ziel. So wird es begreiflich, daß Jacopones berauschte Gottesliebe sich oft in weltlich klingenden Tönen äußert, während der weltlichen Lyrik seiner Zeitgenossen eine religiöse Stimmung innewohnt. In der eher verstiegenen als durchgeistigten Poesie der Provenzalen und im Rosenroman erschien uns bereits „Amour" als ein Zwitter von Körper und Idee (s. o. S. 215), als ein schattenhafter Cupido von unbestimmter Gestalt. In der geistigen Sphäre des „stil nuovo" hat sich die Problematik seines Wesens zu einer philosophischen vertieft, die im Rahmen der Dichtung zu weltanschaulichen Spekulationen und zu besonderer Dialektik führte. Diese Problematik hat Guido Orlandi in einem so trockenen Sonett zusammengefaßt, daß seine Wiedergabe in Prosa keine Einbuße an poetischen Werten bedeutet: „Woher entsteht und wo kommt die Minne her? was ist ihr Wesen? und wo ist ihr Heim? Ist sie Substanz, ist sie Akzidenz oder Erinnerungsbild? Wirkung der Augen oder Herzenswunsch? Woher kommt ihre Art und ihre Glut? Wird sie als Feuer empfunden, das verzehrt? Ich möchte wissen, was ihre Nahrung bildet? Wie und wann herrscht sie und über wen? Was ist sie, sag ich? hat sie denn Gestalt? Ist sie in sich geformt? wem ähnelt sie? Ist diese Minne Leben oder Tod? Wer ihr dient, muß ihr Wesen kennen."

Wer mit der scholastischen Disputierkunst und mit dem Traktate des Andreas Capellanus (s. o. S. 106 u. 180) etwas vertraut ist, wird in diesen Fragen die Einwirkung der „Quolibets" erkennen, aus welchen sich die ausgedehnte Liebeskasuistik des Mittelalters ergab. Guido Orlandi hatte sich mit ihnen an den gebildetsten und angesehensten Dichter dieses Kreises, Guido Cavalcanti, gewandt, weil seine geistige Haltung ritterliche Gesinnung und philosophische Bildung in vorbildlicher Weise vereinte. Jede gedankliche Kühnheit war von ihm zu erwarten; denn, wie es ihm als Ritter möglich war, in vielen schönen Liedern verschiedenen Frauen zu huldigen, so gestattete ihm sein Ansehen als Bürger und Denker, eine epikureische Weltanschauung und eine skeptische Freiheit des Geistes zu manifestieren. In der berühmten Canzone „Donna mi prega" versuchte er die dogmatische und logische Straffheit seiner Anwort

mit der dichterischen Anmut und Leichtigkeit des „neuen Stiles“ zu mildern; aber weder das poetische Gewand noch die Kommentare eines Aegidius Columna und Marsilio Ficino konnten den nebelhaften und gewundenen Gedanken Klarheit und Form verleihen. Weder die Begriffe noch die Dialektik der Schule konnten eine Seelenlage in eine Doktrin verwandeln. Deshalb erreichte Cavalcanti gedanklichen Tiefsinn und überzeugende Klarheit dort, wo er nicht als Philosoph, sondern nur als Dichter spricht: in seinen Liebesliedern, in der herrlichen im Exil gedichteten Ballade seiner Sehnsucht nach der Heimat und der Geliebten, in einigen heiteren Spottsonetten und in der bewegten Ermahnung, die er seinem verirrten Freunde Dante Alighieri in freundschaftlicher Besorgnis zusandte.



178. Vergil. Statue vom Jahre 1220 am Palazzo della Ragione zu Mantua. (Photo Alinari.)

Da die „Fedeli d'amore“ keine Philosophen, sondern Dichter waren, gaben ihnen die beiden Kanzonen Guinicellis und Cavalcantis wohl das geistige Gerüst eines Weltgefühls, aber nicht das Vorbild eines poetischen Stiles. Dantes allegorische Kanzonen hängen weniger mit dem „stil nuovo“, als mit der lehrhaften Dichtung zusammen, die sich mit höheren Ansprüchen und vielseitiger Problematik im Gefolge des Rosenromans und des sogen. Liebesbreviers Matfre Ermengaus (s. o. S. 187) entwickelt hatte. Seine Jugendlyrik und die seiner Freunde beschränken sich auf bloße Andeutungen doktrinären Gehalts und bewahren nur die Stimmung einer spekulativen Gemütsart, selbst wenn die Dichter zuweilen zum Räsonnieren und Systematisieren neigen, wie etwa der freundliche und schwärmerische, von Dante in einem berühmten Sonett ausgezeichnete Lapo Gianni in seiner Kanzone über die fünf Eigenschaften der Liebe. In seinen Balladen, in den Sonetten und Kanzonen des feinfühligen Dino Frescobaldi, im reichen Kanzoniere des gelehrten Juristen und eleganten Formkünstlers Cino da Pistoja († 1336), in den Gedichten Dantes und anderer, weniger fruchtbarer und origineller Dichter dieses Kreises, sind die in Guido Orlandis Sonett aufgestellten Fragen erlebnishaft und nicht dialektisch, sentimental und nicht philosophisch, poetisch und nicht dogmatisch im Dienste der angebeteten Frauen, Monna Vanna und Monna Lagia, Selvaggia und Beatrice und anderer Ungenannten beantwortet. In mannigfaltigen Variationen der Eingebung und der Bilder werden Wesen und Wirkung, Ursprung und Reife von Liebe und Verliebtheit in einer bereits konventionellen Sprache und in einer vorausbestimmten Thematik dargestellt, beschrieben und analysiert, um den Minnezauber zu enträtseln und den seelischen Zustand seiner Opfer bald realistisch, bald mystisch zu ergründen, sinnlich und geistig zu schildern.

Literaturnachweise in den genannten Handbüchern und Monographien und in dem feinsinnigen kritischen Aufsatz von Natalino Sapegno, Sulla scuola poetica del dolce stil nuovo, Archivum Romanicum, XIII, 1929, S. 272ff.

In der schwärmerischen Erhebung dieses Minnedienstes hat der geringste Vorgang eine geheime und erhabene Bedeutung: Die Begegnung, der Blick, die Haltung, der Gruß, ein Lächeln, eine Gebärde der Angebeteten bilden lyrische Situationen von pathetischer Feierlichkeit und tiefem, symbolischem Sinne, weil sich in diesen Geschöpfen gleichsam die Gottheit verkörpert und ihr Erscheinen die Welt verzaubert. Darum steigert sich die Neugier nach dem Geheimnis der Liebe ins Metaphysische und die Wonne und Qual des Verliebten zur psychologischen Selbstbetrachtung und zur lyrischen Ergründung der Seele.

Deshalb ist der poetische und menschliche Wert dieser Lyrik, trotz ihrer Verstiegenheiten und Unklarheiten, trotz ihres teils konventionellen teils esoterischen Gehalts unvergleichlich bedeutender, als derjenige des provenzalischen und sizilianischen Minnesangs. Dieser war im wesentlichen deskriptiv und an einen formelhaften Ausdruck des Liebeszaubers gebunden. Stets ist die Herrin als Rose und Morgenstern dargestellt, ihre Schönheit im Vergleich mit dem Glanze kostbarer Edelsteine beschrieben; ihr Blick ist wie der eines Basilisken giftig, ihre Gebärde wie die des Panthers grausam, während der hoffnungslos Liebende sich wie Gold im Feuer veredelt und wie ein Salamander der Liebesglut trotzt. Die Gestalten der Ritterromane, die Fabeln der Bestiarien, einige mythologische und ovidianische Reminiszenzen bilden das Rüstzeug dieser poetischen Sprache. Der „neue Stil" räumt mit diesen verbrauchten Requisiten auf. Und wenn in seinen Dichtungen die Frau als ein engelhaftes Wunderwesen erscheint, wenn ihre Haltung stets Adel und Demut verrät, und bei ihrem Erscheinen sich alles vor ihr in Ehrfurcht beugt, so sind doch die Beglückung, der Liebesschauer, die Wirkung ihres Blickes und ihres Grußes in einer Bildersprache wiedergegeben, die der Eingebung, der Phantasie und der feineren Bildung des Dichters, seiner Persönlichkeit und seiner künstlerischen Regsamkeit die Möglichkeit individueller Entfaltung gewährt. Im geistigen Raum dieser poetischen Welt lernte Dante Lieben und Dichten und fand den Weg zur Freiheit und zur Kunst.

XV. DANTE ALIGHIERI.

Alles, was die Poesie der Romanen in ihren ersten Jahrhunderten an Geist und Formen, an Streben und Stimmung, an Dauerndem und Vergänglichem hervorbrachte, steht mehr oder weniger unmittelbar mit Dantes Lebenswerk in Verbindung. Aber gerade diese Verwandtschaft läßt die überragende Größe des Dichters erkennen und die Weite seines Schaffens ermessen. Zum ersten Male erscheinen mit ihm aus den Klüften und Spannungen einer wirren Epoche rohester Lebensart und überfeinerter Geistesart eine Persönlichkeit, die sie bändigt, eine Leidenschaft, die sie überwindet, ein Wille, der sie formt. Die stoffliche Gemeinschaft und die geistige Verwandtschaft seines Werkes mit der Dichtung und Kultur seiner Epoche werden es nie erklären können. Dante ist in die mittelalterliche Welt eingegangen, um sie von neuem nach seinem Ebenbilde zu formen, um ihr chaotisches Wesen und Wüten in eine ideale Architektur von kosmischen Ausmaßen zu bannen. Ihr geistiger Ort in Poesie und Geschichte ist vom Eigenleben seines Gefühls und vom Umfang seiner Bildung gekennzeichnet. Er ist uns näher gebracht durch die Ereignisse seines Erdenwandels und ist uns durch die Vision des Jenseitigen wieder entrückt. Menschliche Schicksale und göttliche Ordnung, beide in ihrem letzten Grunde geheimnisvoll, zeichnen den Umfang und die Grenzen seiner Welt und seines



Werkes, deren Stoff und Geltung sich von den düsteren Gassen des mittelalterlichen Florenz bis zum Lichtmeer des Paradieses in einem geschlossenem Bilde erstrecken.

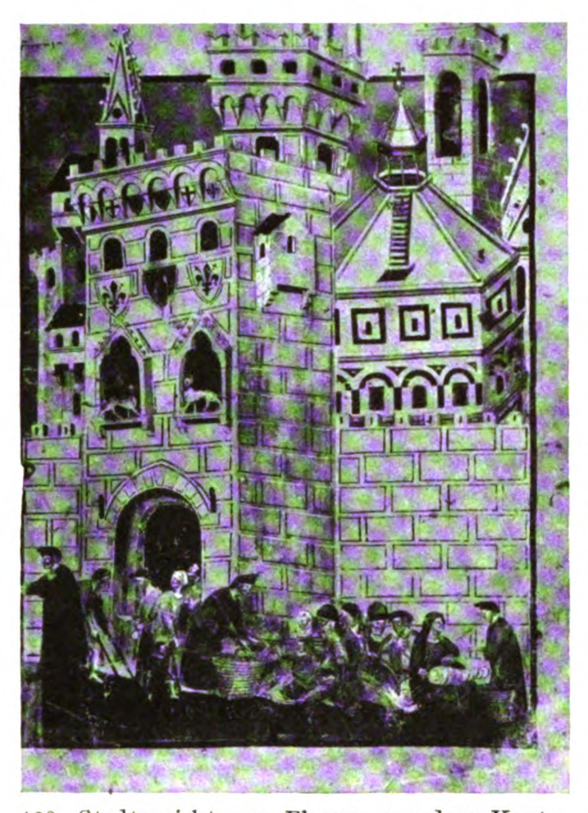


179. Dante von Luca Signorelli, Fresko im Dome zu Orvieto. (W. o.)

Nur die in Dantes Werken enthaltenen, meist prophetisch verschwommenen und vieldeutigen Hinweise und eine kleine Anzahl wortkarger Urkunden gewähren uns Kenntnis von seinen Lebensschicksalen. Der Dichter wurde in der zweiten Maihälfte des Jahres 1265 in Florenz geboren. Er erhielt die Taufe und den Namen Durante in der Kirche von San Giovanni, dem heutigen Battistero. Seine Familie gehörte dem mittleren Florentiner Adel an und hatte ihren Stammsitz im Stadtteil der Porta San Piero. Dantes Familiengeschichte beginnt mit seinem Urgroßvater Cacciaguida, der als Kreuzfahrer Kaiser Konrad III. ins heilige Land folgte (1147—1149), wo er als Ritter und Christ im Kampfe gegen den Islam starb. Von Cacciaguidas Nachfahren bis Dante wissen wir kaum mehr als die Namen. Der Vater des Dichters, Alighiero II., scheint ein Rechtsgelehrter gewesen zu sein. Dantes Mutter war eine Donna Bella aus unbekanntem Geschlecht und starb kurz nach der Geburt des Dichters.

Nach seinem Stande zu schließen, erhielt Dante in seinen Jugendjahren gelehrte Bildung. In freundschaftlichem Verkehr mit Brunetto Latini, dem weltkundigen und angesehenen Verfasser des Trésor (s. o. S. 170), empfing er dankbar Anregungen und Ermunterungen, die er nie vergaß. Die Jugendgedichte Dantes zeigen uns den heranreifenden Dichter im Kreise der ,,Fedeli d'amore", in geistigem und poetischem Austausch mit Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Guido Frescobaldi und allen anderen Dichtern des ,,süßen neuen Stils". Wenn auch seine Blicke kaum über die Grenzen der Vaterstadt hinausgingen, bemächtigte sich seine poetische Leidenschaft der in ihrer Umwelt heimisch gewordenen provenzalischen, französischen und italienischen Literatur. Ihre Thematik kehrt in seiner Jugendlyrik mit vollerem Tone, formaler Meisterschaft und ernsterer Stimmung wieder, während die satirischen, idyllischen, teils epigrammatisch geschärften, teils visionär verschwommenen Gelegenheitsgedichte den Umfang seiner Eingebung und seines Könnens im engen Umkreis bekannter Motive und einer poetischen Geheimsprache verraten. Sie zeigen uns den jungen Dichter im Banne der Wirklichkeit und im Zauber der Entrücktheit, zwischen den Mächten, die ihn abwechselnd beherrschten, bis er sie in seinem Geiste und in seiner Dichtung zur eigenen Erlösung und zum Heile der Welt versöhnte.

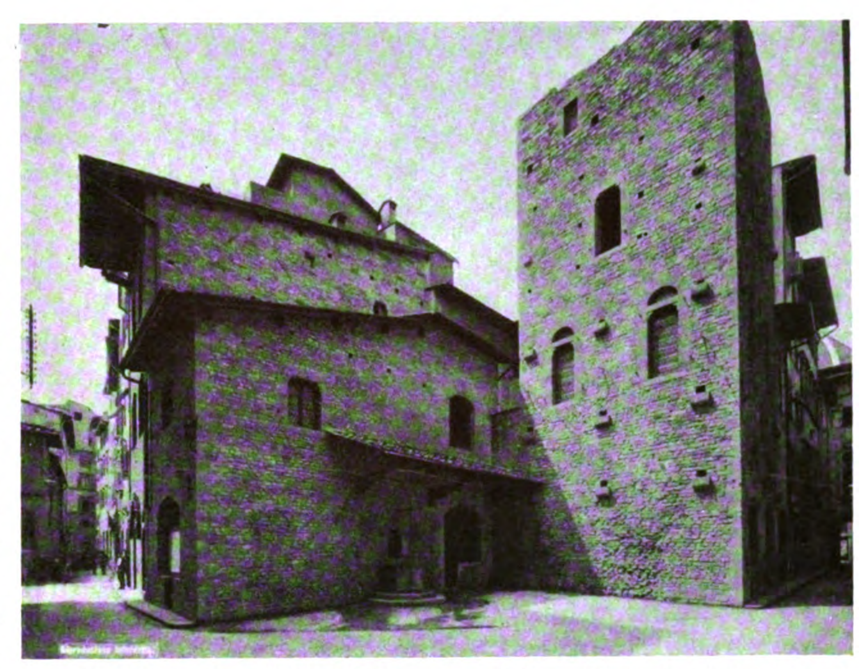
Ein Teil der zwischen 1283 und 1292 entstandenen Sonette und Kanzonen bilden die poetische Grundlage der zur Preisung Beatricens um 1295 gedichteten und seiner verklärten



180. Stadtansicht von Florenz aus dem Kontobuch des Getreidehändlers Domenico Lenzi (1320—1335) gen. il Biadaiuolo, Bibl. Laurenziana, Florenz.

Jugendliebe gewidmeten „Vita Nuova“. Nach einer Überlieferung von fast sechs Jahrhunderten war Beatrice die Tochter des angesehenen Florentiner Bürgers Folco Portinari. Sie war mit dem Ritter Simone de' Bardi vermählt und starb 1290 im Alter von vierundzwanzig Jahren. In den Gedichten der „Vita Nuova“ erscheint Beatrice, von allem Irdischen geläutert, als ein Wesen reinster Vollkommenheit, aber in seiner edlen Schönheit mit soviel menschlichen Zügen behaftet, daß der Eindruck ihrer Körperhaftigkeit neben dem ihrer Verklärung verbleibt. Dieser Doppelnatur der Angebeteten entspricht der verbindende autobiographisch-romanhafte Kommentar, dessen Prosa sich dem zarten und feierlichen Tone der Gedichte anpaßt, um die äußeren und inneren Ereignisse dieser Jugendliebe und ihren symbolischen Sinn in der Sprache des Gefühls und der Bildung episch und beschaulich zu beschreiben. In diesem von poetisch abgetönten biblischen und philosophischen Anklängen und von einer durchgehenden Zahlensymbolik gefestigten Bericht ist die tiefe Einwirkung der gelehrten Studien zu erkennen, denen Dante nach dem Tode Beatricens sich widmete. Für ihn, der als Laie und aus Not, aus Neigung und Sehnsucht, zur philosophischen Weltbetrachtung gelangte, bedeuteten diese Studien eher eine Verfeinerung und Vertiefung seines Empfindungsvermögens, als eine bloße Bereicherung seines Wissens im Dienste der Erkenntnis und des Verstandes. Sie waren deshalb nicht gründlich genug, um seine leidenschaftliche, urwüchsig heftige Natur von der Welt zur reinen Beschaulichkeit, zur sachlichen Gelehrsamkeit oder zu rationalen Spekulationen abzulenken. In seiner Lebens- und Geisteskraft gleich groß, lockten ihn das tätige und das beschauliche Leben so heftig in ihre Sphären, daß er schon in diesen Jugendjahren den ganzen Umfang menschlicher Möglichkeiten auf allen Gebieten ihrer Entfaltung erlebte und erkannte.

Der schwärmerischen Periode keuscher Minne und besinnlicher Seelenergründung folgten die Jahre gedankenlosen Leichtsinns, bürgerlicher Festigung und öffentlicher Betätigung, aus denen er ernüchtert und geschlagen, einsam und geläutert den Weg in die Ewigkeit antrat. Um 1295 vermählte er sich mit Gemma Donati, die ihm zwei Söhne, Pietro und Jacopo, die ersten Ausleger der Komödie, und zwei Töchter Antonia und Beatrice schenkte. Das Ereignis bedeutete den lauen und gleichgültigen Abschluß einer kurzen Periode sittlicher Lockerung (s. o. S. 238), die einen unauslöschlich peinvollen Eindruck im Gemüt des Dichters hinterließ. Im selben Jahre trug er sich verfassungsmäßig in die Zunft der Ärzte und Apotheker, welcher auch die Maler und die Intellektuellen angehörten, ein, um sich aktiv an der Politik seiner Vaterstadt zu beteiligen. Schon 1289 hatte Dante als Reiter mit der guelfischen Bürgerwehr



181. Die Häuser der Alighieri in Florenz nach ihrer Wiederherstellung (w.o.).

der Florentiner gegen die Ghibellinen von Arezzo bei Campaldino gekämpft und war bei der Übergabe der Feste Caprona zugegen gewesen. Wenn er nun den gefahrvollen Weg einer kleinstädtisch erbitterten Politik betrat, so kann dies keineswegs als Verirrung oder als armseliges Geltungsbedürfnis aufgefaßt werden. Wenn man die tiefe Heimatliebe kennt, die alle Dichter des „stil nuovo" zu überschwenglicher Preisung ihrer Vaterstadt, ihrer „dolce e gaia terra fiorentina", dieser „sich ewig verjüngenden Blume" bewegen, und wenn man die Verpflichtungen berücksichtigt, die eine von freien Männern mühsam erkämpfte Demokratie den Tüchtigen auferlegte, dann wird Dantes schicksalsschwere Entscheidung ebenso als eine seelische Notwendigkeit wie als Gewissenszwang empfunden werden. Bedenkt man ferner, daß man in dieser politisch erregten Zeit und Welt gleichsam in eine Partei hineingeboren wurde, so wird man die Leidenschaft begreifen, die den Ehrgeiz und das bürgerliche Bewußtsein ihrer Anhänger aufreizte.

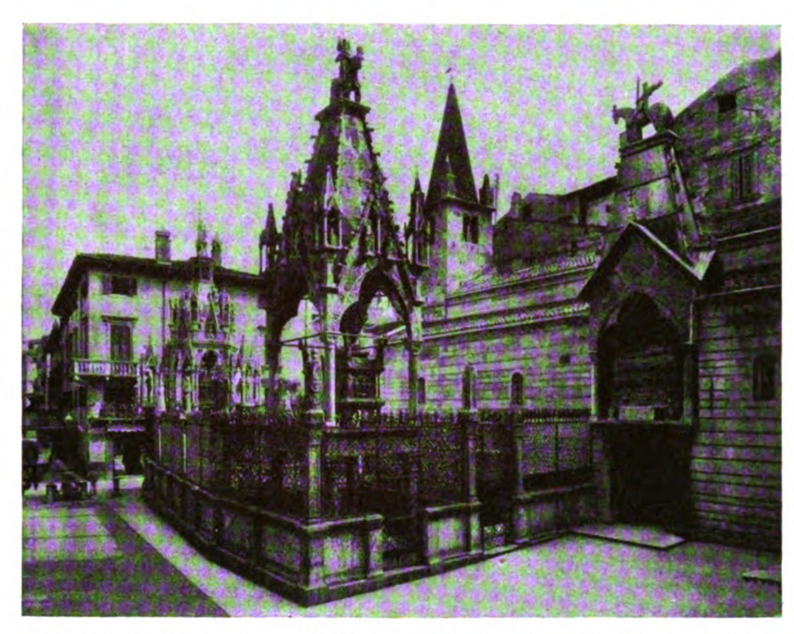
Wie alle Florentiner nach der Vertreibung der kaiserfreundlichen Ghibellinen aus der Stadt (1266), war Dante der guelfischen Partei angeschlossen, die im allgemeinen den für die innere Stadtpolitik vermeintlich ungefährlicheren päpstlichen Schutz theoretisch anerkannte. Diese Guelfen waren aber in die Gruppen der gemäßigten Weißen und der aktiv für den päpstlichen Einfluß eintretenden Schwarzen geteilt. Dante gehörte den ersteren an und konnte ungestört zu den höchsten Ämtern und Würden der Republik gelangen, bis Papst Bonifaz VIII., von seinen Getreuen unterstützt, eine aktivere Politik der Souveränität gegenüber den guelfischen Städten Toskanas unternahm. Diesem Einfluß des mächtigen Kirchenhauptes widersetzte sich Dante mit solcher Energie und Beredsamkeit, daß nach der Niederlage seiner Partei die Rache des Papstes und der Gegner ihn am heftigsten traf. Am 27. Januar 1302 wurde er „in contumaciam" als Fälscher und Betrüger im öffentlichen Amte zu hoher Geldstrafe und zweijähriger Verbannung, zum Verlust aller Bürgerrechte und zur Konfiskation seiner Habe im Falle der Nichtentrichtung der Buße, zum Tode auf dem Scheiterhaufen bei Nichteinhaltung der Verbannungsfrist verurteilt. Nach dem Bericht Dino Compagnis (s. o. S. 161) traf ihn das Urteil auf dem Heimwege von Rom, wo er mit dem Papste selbst Auge in Auge um die Freiheit seiner Stadt gekämpft hatte. Sein ganzes Sinnen und Trachten ging zunächst dahin, im Vereine mit seinen Banngenossen die Rückkehr in die Heimat mit Waffengewalt zu erzwingen. Doch als er den Kleinmut, die Torheit und Undankbarkeit dieser Leute erkannt und sich von der



182. Giotto, Bildnis Bonifaz VIII. in der Basilica di S. Giovanni in Laterano, Rom. (w. o.)

Aussichtslosigkeit ihrer Pläne und Unternehmungen überzeugt hatte, verließ er sie voller Verachtung und Bitterkeit, um sich mit charakterstarker Resignation in sein Schicksal zu fügen. Eine demütigende Begnadigung, die ihm 1316 die Rückkehr nach Florenz ermöglicht hätte, wies er zurück. Je tiefer seine Sehnsucht nach der Heimat im Exil wuchs, desto erbitterter wurde sein Groll gegen Bonifaz, den er für die Verhetzung seiner Mitbürger und für sein eigenes Unglück verantwortlich machte. In dieser Stimmung der Heimatlosigkeit und des zornigen Gedenkens der erlittenen Schmach steckt die Wurzel jener Ansichten über die Verteilung der weltlichen und geistlichen Gewalt, denen er im lateinischen Traktate „Monarchia" philosophischen und publizistischen Ausdruck als politisches Glaubensbekenntnis Ausdruck geben sollte.

Der Weg des Exils und der Armut führte ihn „ein Schiff ohne Segel und Ruder" zunächst nach Verona, wo er am Hofe der Skaliger freundliche Aufnahme fand. 1306 nahm ihn der Markgraf Malaspina, ein Nachkomme des Dichters (s. o. S. 226), an seinem kleinen Hof der Lunigiana gastlich auf. Wohin ihn sonst seine Wanderungen führten, ist mit Sicherheit nicht zu ermitteln. Es ist aber mehr als wahrscheinlich, daß die Leidenschaft der Studien und der Ruf der größten Bildungsanstalt ihn, wie viele andere seiner Mitbürger und Schicksalsgenossen nach Paris lockten. Die Richtung dieser gelehrten Neigungen wird in diesem Lebensabschnitte des Dichters von seinem „Convivio" gekennzeichnet, das bereits vor der Verbannung im Geiste entworfen und dichterisch vorbereitet die Gesamtheit des mittelalterlichen Wissens als Kommentar zu vierzehn allegorischen Kanzonen umfassen sollte. Diese Verbindung von lyrischer Poesie und philosophischer Gelehrsamkeit, welcher Boethius als Vorbild und die „Vita Nuova" als Vorspiel dienten, entspricht den enzyklopädischen Gewohnheiten mittelalterlichen Sammeleifers (s. o. S. 169f.) und setzt im Rahmen des aristotelisch-thomistischen Systems die poetisch-metaphysischen Spekulationen des „stil nuovo" und seines Eros fort. Die Dogmen und Erkenntnisse, die Probleme und die Folgerungen sind hier nicht nach dem üblichen Grundrisse eines Lehrsystems oder empirischer Klassifikationen geordnet, sondern reihen sich nach der gedanklichen und strophischen Struktur der einleitenden Gedichte aneinander und werden gleichzeitig von ihren Allegorien zusammengefügt. Es ist eine lyrische und demnach eine willkürliche Ordnung, die Dantes philosophische Betrachtungen verbindet. Diese ist vom Erscheinen moralischer Begriffe in Bildgestalten im Gefolge der verklärten Beatrice gekennzeichnet und von den Lehren der Frauen- und Gottesminne zu einem Weltbilde und zum persönlichen Bekenntnis gefestigt. In einer höheren Sphäre der Spekulation und mit reicherem



183. Die Skaligergräber in Verona, 13. und 14. Jahrhundert (w. o.).

gedanklichen und stofflichen Gehalt wiederholt sich hier gewichtiger, schwerfälliger und zur lehrhaften Methode ausgebaut die doppelsinnige Gliederung der ,,Vita Nuova", die zu beständigen Interferenzen zwischen elementaren Gemütsbewegungen und unpersönlicher Moral, zwischen Lyrismus und Syllogismus, Poesie und Prosa führt.

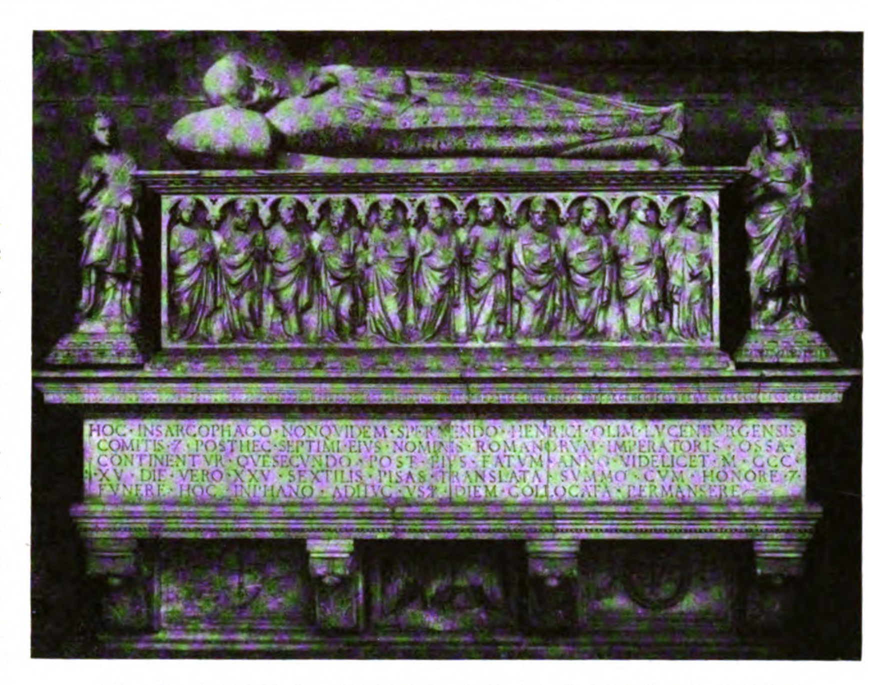
Im Jahre 1308 unterbrach Dante nach dem vierten Abschnitt diese Enzyklopädie der Laienbelehrung, die unvollendet blieb. Das gleiche Schicksal traf Dantes lateinische Abhandlung ,,von der Volkssprache" (de Vulgari Eloquentia), in welcher die Probleme der italienischen Literatursprache und Poetik in einem philosophischen, gelehrten und philologischen Sinne grundlegend erörtert werden. Der energische, leidenschaftliche und oft heftig polemische Stil dieser kleinen Schrift läßt deutlich erkennen, wie tief der Dichter die Sprachenverwirrung seines Landes empfand, in welchem vierzehn Mundarten neben der lateinischen, französischen und provenzalischen Literatursprache ein Sonderleben in der Praxis und im Schrifttum führten. In der Beurteilung ihres Eigen- und Kunstwertes, in der wissenschaftlichen Behandlung des schwierigen Grundproblems und in der Anführung von Beispielen und Begriffen ist das eigene sprachliche Erlebnis und das gesicherte Stilgefühl des Dichters maßgebend, dem das ,,Volgare illustre" seiner Poesie als ein Kunstprodukt von nationaler Bedeutung und von vollendeter Ausdrucksfähigkeit vorschwebt.

Ein geschichtliches Ereignis, dem er entscheidende Bedeutung für das Schicksal der Welt und für sein eigenes zuschrieb, riß Dante aus seinen gelehrten Spekulationen und lenkte ihn wieder zur Politik und Publizistik. Gegen Ende des Jahres 1308 erfolgte die Wahl Heinrichs von Lützelburg zum römischen Kaiser deutscher Nation. Die Gedanken über die Notwendigkeit einer Wiederherstellung der kaiserlichen Macht, denen Dante im Gastmahl (IV, 4) Ausdruck gegeben hatte, deckten sich mit den Absichten des neugewählten Kaisers, das zerstückelte und verstümmelte Reich in seiner Integrität wieder aufzubauen. Dante schwebte die utopistisch-messianische Aussicht auf eine Menschenverbrüderung in irdischem Glück und Frieden, dem Kaiser das ideologisch und historische Programm seiner Vorläufer und ihrer Berater und Dichter vor. Während Dante in erregten, von prophetischem und sprachlichem Pathos getragenen lateinischen Episteln den Kaiser zu einem Zuge gegen Italien und die Italiener zur Anerkennung ihres Retters ermahnte, bereitete Heinrich VII. die Unterwerfung des abtrünnigen Volkes vor und zog Ende 1310 über die Alpen. Dante forderte die Ghibellinen mit glühenden Worten auf, gegen die Guelfen von Florenz loszuziehen und wies dem Kaiser seine Heimatstadt als nächstes und wichtigstes Ziel der Strafe und der Eroberung an.



184. Kloster La Verna, vom hl. Franz von Assisi gegründet (w. o.).

Wenn in diesen Episteln der Groll und die Hoffnung des Dichters sich bis zum Paroxysmus steigerten, so hat die Verwirklichung der eigenen und der kaiserlichen Pläne und die Erwartung ihres Erfolges Dante zur Sammlung seiner Gedanken und Kräfte, zu einer spekulativen und programmatischen Erfassung des Kernproblems mittelalterlicher Politik bestimmt. In diesen Jahren zwischen Heinrichs Erscheinen in Italien (1311) und seinem Tode in Buonconvento (24. August 1313) muß wohl die „Monarchia“ entstanden sein. Ihr zeitgemäßer Wert und ihre Übereinstimmung mit den vermeintlich der Erfüllung nahen Hoffnungen dieser Jahre sind überzeugender, als die stilwidrige Ergänzung eines Kopisten, der (I, 12) die Abfassungszeit dieser Schrift nach der des Paradiso ansetzt. In ihren drei Büchern ergründet Dante den Sinn und die Sendung des für das Heil der Menschen notwendigen Weltherrschaft des Kaisertums, deren Träger von Gott eingesetzt sind und keiner anderen Macht auf Erden unterstellt sein können. Aus dem Gedanken der Autonomie des Kaisertums ergibt sich die Trennung der weltlichen von der geistlichen Gewalt, die nebeneinander, und nicht — wie es in Wirklichkeit war — gegeneinander für die irdische und für die himmlische Glückseligkeit des Menschengeschlechts sorgen müßten. Die Vereinigung dieser autonomen Gewalten in Rom sollte ihnen die Weihe und die Mittel geben, um die Welt zum Frieden im Recht und zur Vollkommenheit in Gott zu lenken.

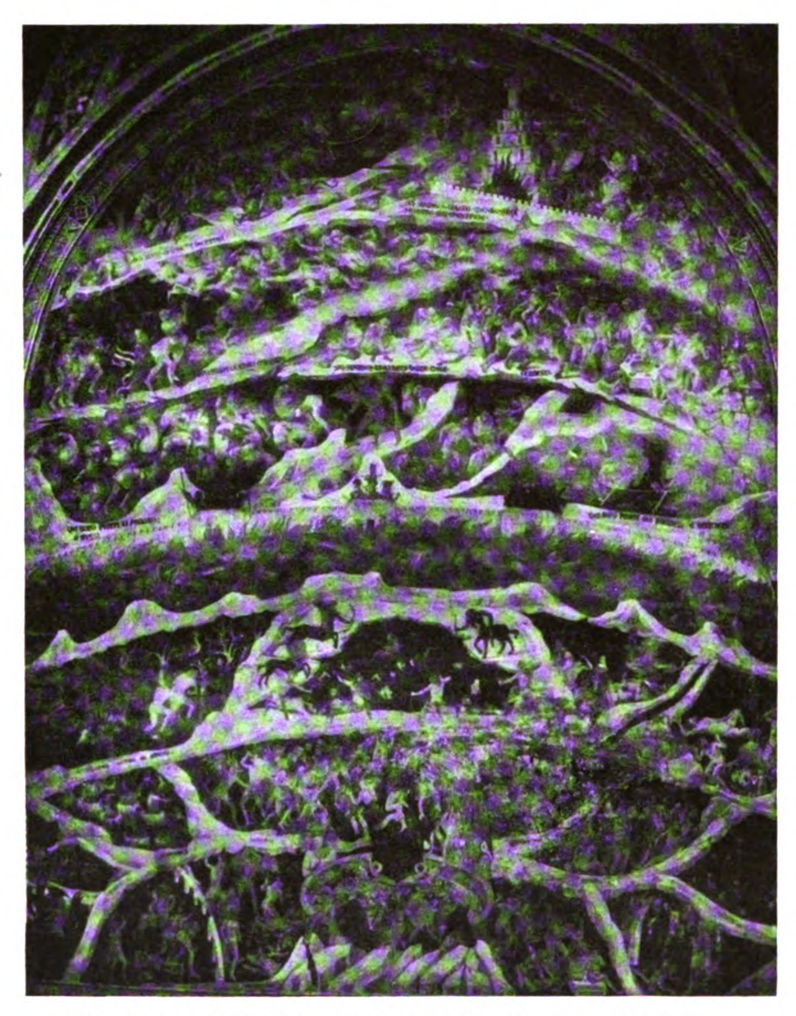


185. Grabmal Kaiser Heinrichs VII. im Campo-Santo zu Pisa, 14. Jahrhundert. (w. o.)

Die vergebliche Belagerung von Florenz, das Zögern und der Tod des Kaisers rissen Dante aus diesen unzeitgemäßen und doch so lebendigen Phantasien. Dante setzte sein Wanderleben durch Italien fort und verschwand allmählich von der Bühne des Weltgetriebes, um ganz Dichter, Welt- und Selbstrichter zu werden. Wohin ihn sein Weg führte, wissen wir nicht. Um 1314 sehen wir ihn zum letzten Male in Lucca, wo er die Freundschaft einer sonst unbekannten Gentucca (Purg. 24, 37) genoß. Sie war eine der Frauen, die den reifen und alternden Dichter im Feuer jugendlicher Leidenschaft erglühen ließen, wie jene „Pietra", der er einige Jahre früher, als er Gast der Grafen Guidi im Casentino war, die verzweifelten Kanzonen einer rasenden und hoffnungslosen Liebe widmete.

In den letzten Jahren seines Lebens fand er eine Friedensstätte in Ravenna, als Gast des Grafen Guido Novello da Polenta. Hier brachte Dante sein Hauptwerk zur Vollendung. Sein Mäzen sandte ihn im Jahre 1321 nach Venedig, um mit der Republik eine Streitfrage zu verhandeln. Schon während seiner Amtstätigkeit in Florenz und während seines Aufenthalts bei Moroello Malaspina im Exil hatte man in ähnlichen Fällen in seine Energie und Beredsamkeit Vertrauen und Hoffnungen gesetzt. Auf der Rückreise von Venedig erkrankte der Dichter. Er starb in der Nacht vom 13. zum 14. September in Ravenna und wurde im Franziskanerkloster zur ewigen Ruhe beigesetzt.

Ein Jahr vor seinem Tode hatte Dante das Manuskript seines Paradiso an den kaiserlichen Vikar von Verona Cangrande della Scala mit einem Widmungsbriefe gesandt, in welchem Sinn, Zweck und Form des Gedichts ausführlich, aber keineswegs erschöpfend erörtert werden. Den bevorstehenden Abschluß des Werkes hatte Dante kurz vorher dem Bologneser Gelehrten Giovanni del Virgilio in einer Ekloge (II, 48/49) angekündigt. Dies sind die einzigen sicheren Daten für die Abfassungszeit der Komödie. Ihre Vorgeschichte ist von den Ereignissen gekennzeichnet, die den Dichter am heftigsten erschüttert hatten: Beatricens Tod und Kaiser Heinrichs Ende. Nur das Weltall schien ihm groß und würdig genug, um seine Seele und seinen Geist zu fassen. Um 1314 trat er die Jenseitsfahrt an, die ihn der Welt entrückte, um sie zu beherrschen. Er nahm sich Vergil zum Begleiter, den Dichter und Seher, der ihm nach den Verirrungen seiner Jugend als Erlöser und Meister erschienen war. Die symmetrische und innere Ordnung des Weltalls zeigte ihm den Weg seines Aufstiegs, die Norm seiner Kunst,



186. Andrea dell' Orcagna, Die Hölle, Fresko in der Kirche S. Maria Novella, Florenz, 14. Jahrh. (w. o.)

das Ziel und den Umfang seines Wissens von den Menschen und von Gott; sie offenbarte ihm den Sinn und Wert des Lebens und der Geschichte, seine eigene Sendung, die verwegene Kühnheit seines Geistes, die Festigkeit seines Glaubens und die Weite seines Könnens. Die Grundbegriffe der aristotelischen Ethik, das christliche Sündensystem und die Symbolik der Himmelssphären bilden zugleich den Grundriß dieser göttlichen Ordnung und die Stufenleiter der Erkenntnis und der Erlösung. Sie sind ebenso geistige Realitäten wie Schöpfungswirklichkeit, die das Reich der Finsternis und das göttliche Urlicht mit der Dialektik der Gegensatzpaare begrifflich und real verbinden. In gleicher Weise sind die Schatten der Verdammten, der Büßer und Seligen geistige Wesenheiten und menschliche Kreaturen. So entfaltet sich diese kosmische Gesamtheit als Glaube und als Erlebnis aus der Doppelnatur Beatricens als Idee und als Weib. Sie sitzt als Vermittlerin der göttlichen Gnade mit den himmlischen Intelligenzen an der Schwelle des Thrones Marias und des Mensch gewordenen Gottes.

Glaube und Phantasie, Wissen und Kunst, Gelebtes und Erschautes haben diese göttliche Ordnung im Gedichte verwirklicht, das in seinen hundert Gesängen in gleicher Spannung der Gedanken und der Form fromme Demut und kühnen Geist, lehrhafte Sachlichkeit und dichterische Verklärung, epischen Bericht und lyrische Wallungen, klügelnde Allegorik und offenbarende Symbolik rechtgläubig und doch eigenwillig vereint.

Es wäre vermessen, auf wenigen Blättern den vielschichtigen Gesamtinhalt der Komödie und ihre künstlerische Eigenart darzustellen. Sechshundert Jahre gelehrter Deutung und eingehender Forschung haben weder die Problematik des Werkes erschöpft noch seinen Lebensnerv angegriffen. Es ragt aus dem Rahmen der mittelalterlichen Literatur der Romanen hervor wie das Ewige aus dem Vergänglichen, wie das Zeitlose aus den Epochen.



Literatur: Texte: Le Opere di Dante, Testo critico della Società Dantesca italiana, Firenze 1921; mit den zweifelhaften und apokryphen Schriften Tutte le Opere di Dante Alighieri, hgg. v. E. Moore, Oxford; Facsimile Ausgaben der Göttlichen Komödie: Il codice Landiano della Divina Commedia (älteste Handschrift a. d. Jahre 1336), hgg. v. G. Bertoni, Firenze 1921; Il codice Trivulziano della D. C., Milano 1921. Ausgabe mit deutschem Kommentar: Dante Alighieri, La Divina Commedia mit Erläuterungen, Grammatik, Glossar und sieben Tafeln, hgg. v. L. Olschki, 2. Aufl. Heidelberg 1922. Deutsche Übersetzung der Göttlichen Komödie mit ausführlichem Kommentar von A. Bassermann, 3 Bände, München 1893—1921.

Deutsche Dantebücher: Karl Vossler, Die Göttliche Komödie, Entwicklungsgeschichte und Erklärung, 2 Bände, 2. Auflage, Heidelberg 1925; Erich Auerbach, Dante als Dichter der irdischen Welt, Berlin und Leipzig 1929. Bibliographie der deutschen Dante-Literatur von Th. Ostermann, Heidelberg 1929. Dazu das seit 1920 wieder erscheinende Deutsche Dante-Jahrbuch. Die ältere und neuere Dante-Literatur Italiens kann aus den noch erscheinenden Spezialzeitschriften entnommen werden: Il Giornale Dantesco (seit 1889, mit L'Alighieri); Studi Danteschi (bisher 14 Bände). Als Nachschlagewerk für alle, Dantes Leben und Werke betreffenden Fragen dient die Enciclopedia Dantesca von G. A. Scartazzini, 3 Bände, Milano 1896—1903.



187. Dantes Grabmal in Ravenna (w. o.).

NAMEN- UND SACHREGISTER

Aaliz von Löwen 18, 96, 163
Abbo 38
Abbracciavacca, Meo 242
Adam de la Hale 192, 218
Adamspiel 189
Adenet le roi 59, 127
Adgar 24, 27
Aegidius Columna 169, 245
Aeneis 46
– übersetzung 205
Aesopus Latinus 139
Aimeric de Pegulhan 225
Aimon de Varennes 83
Aiol et Mirabel 70
Alain Chartier 222
Alamanni, Luigi 118
Alanus von Lille 88
alba 206f.
Alberich von Besançon 15, 81, 83
Albert der Große 162
Albigenserkrieg 73, 200, 201
Aldobrandino von Siena 165
Alexander (Dichter) 120
– (Kaiser), Sage und Epos 81ff., 92 [Taf. II, Abb. 43, 44]
– von Bernai 83
Alexanderfragment 15
Alexiusleben 13ff., 33, 92 [Abb. 7]
Alfons VIII. von Kastilien [Abb. 22]
Alfons der Weise 6, 28, 40, 151, 164, 166, 168, 175, 209 [Abb. 103, 105, 109]
Alfonso Martinez 128
Aliscans 63 [Abb. 31]
Alix von Chartres und Blois 101
Allegorik 3, 17, 147f., 179ff.
Altercatio Phillidis 216
Amadis de Gaula 122
Ambroise (Dichter) 154
Amis et Amiles 69
Andreas Capellanus 102, 103, 106, 180, 181, 215, 244
Androklusiegende 108
Ange et Ermite 137
Anséis de Carthage 59
Antike 78ff.
Antoine de la Sale 128, 139, 222 [Abb. 81]
Apokalypse 150 [Abb. 91]
Apollonius von Tyrus 6, 69, 123
Aquin 59
Aquitanien 99
Archamplied 53, 54, 63
Archipresbyter Leo 82
Argonautensage 88
Ariost 4, 42, 45, 76
Aristoteles [Abb. 89]
Armeure du Chevalier 109
Arnaldus von Villanova 177
Arnaut Daniel 199, 208
Arnaut de Mareuil 197
Arnoul Greban 192
Arras 59, 190, 218
Arrigo Testa 230
Ars dictandi 239
L'Art de dictier 205
Art de trovar 205
Artes Liberales [Abb. 90]
Artur, König (s. a. Artussage) 104 [Abb. 50, 52, 53]
Arturromane 112ff. [Taf. IV]
Artussagen 93ff. [Abb. 52]
Apremont 59
Assises de Jérusalem 107
Assisi [Abb. 168]
Athis und Prophilias 120
Li Atres perillos 120
Aube 206f.
Aucassin et Nicolete 125, 136
Auto de los Reyes Mayos 189
Aye d'Avignon 70

balada 207
Baldericus von Bourgueil 100
ballata 207
Bandello 130
Barlaham und Josaphat 137, 177
Bartolomeo da San Concordio [Abb. 118]
Bartolomeo Zorzi 227 [Abb. 163]
Bataille des VII ars 146
Baudouin II. von Guines 130
Baudouin de Sebourc 72
Becker, Ph. A. 34
Bédier, Joseph 33, 34, 131
La belle dame sans merci 222
Benedictus 235
Benoit de Sainte-More 84, 86ff., 101, 157
Beowulf 38
Bernart von Ventadorn 196, 197
Bernhard von Clairvaux 23, 28, 103
Berol 115, 117
Berta 76
Berte as grans piés 59
Bertolai de Laon 67
Bertrand de Bar-sur-Aube 45, 64
Bertran de Born 201f.
Bertrand von Marseille 26
Besant de Dieu 172
Bestiaire d'amour 163
Bestiarien 140, 162f.
Biaus Desconeus 120
Bibelübersetzungen 149
La Bible 171
Bible Historial(e) 150 [Abb. 79 95, 166]
– abregée 150
– moralisée 150
Biblia Volgare 150
Biblia de Alba 150 [Abb. 19, 93]
Bien Avisé, Mal Avisé 192
Blandin de Cornouaille 121
Blondel de Nesle 213
Boccaccio 124, 127, 128, 138, 225
Boecis 17
Boethius 171, 180, 250
Boncompagno 239
Bonifaz VIII. 236, 249 [Abb. 182]
Bonifaz von Montferrat 226
Bonifacio Calvo 227 [Abb. 162]
Bonium 175
Bono Giamboni 170
Bonvesin da Riva 174
Branches des roiaus lignages 157
Brendan 187
Breviari d'amor 187
Brunetto Latini 91, 170, 247
Bruts 96, 156
Bueve de Hantone 70

Caballero Cifar 122
Cadenet [138]
Cancioneiro de Ajuda 211
Cancionero de Stúñiga 211
Cantar de mio Cid 40, 41f., 55f.
Cantari 86, 89, 124
Cantigas de amigo 210
– – amor 210
– d'escarno 205, 211
– de Santa Maria 28f., [Abb. 14, 153, 167]
La Cárcel de Amor 128
Carité 172
Cavalca Domenico 174
Li Captif 71
Castigos e documentos 169
Castoiements 137
Catull 181
Cavalcanti, Guido 244f., 247
Cecco Angiolieri 238
Cene de la Chitarra 237
Les Cent Ballades 221
Cent Nouvelles Nouvelles 139
Cento Novelle 139
Cercamon 196, 199
Cervantes 4
Champion des dames 187
Chançun de Guillelme Willame 53, 60
chanson à toile 17, 195, 206
Chanson d'Antioche 71
– de la Croisade 73
– de Jérusalem 71
– de Roland s. Rolandslied
Chanson d'histoire 206
Chanson de Rainoart 53, 63
chansons de geste 44ff., 72, 77, 80, 105, 152, 167
Chansons d'histoire 34
Chantefable 125
Chardry 177
Charles d'Orléans 221, 223
Charroi de Nimes 63
Chastelaine de Saint Gilles 134
Chastoiements 221
Chastoiement des dames 172
Le Châtelain de Coucy (Roman) 126, 197, 215
– – – – (Dichter) 213
La Châtelaine de Vergi 125 [Abb. 73, 74]
Chauliacus 165 [Abb. 108]
Chemin de long estude 219
Chevalerie 166
Chevalerie Ogier 67
Chevalerie Vivien 63
Chevalier au Barisel 136
Chevalier au Cygne 71
Chevalier délibéré 186
Chevalier as deus espees 120
Chevalier de la Tour Landry 139
Chlotarlied 32
Christian von Troyes 76, 80, 91, 97, 98, 99, 101, 104ff., 111f., 113, 134, 212
Christine de Pisan 185, 219
Chronicon Novalicense 75
Chronik (s. a. Reimchronik, Geschichtschreibung) 94ff., 114, 152ff.
Chronique rimée 154
Chronique Saintongeaise 156
Chroniques et Conquestes de Charlemagne [Abb. 34, 35]
Cid 35, 39
Cino da Pistoia 245 [Abb. 176]
Ciullo d'Alcamo 232
Claris et Laris 120
Cleomadès 127
Cligés 80, 105f.
Cluny 10f., 36 [Abb. 5]
Codex aureus 99 [Abb. Taf. I]
Lo Codi 167, 168
Colin Muset 216
Collectio decretorum [Abb. 111, 112]
Commines 158
Compagni, Dino 161, 187f., 250
Compoz 164
Comte de Boucicaut 224
– d'Eu 224
Le Comte de Poitiers 126
La Comtesse de Ponthieu 128
Concilium amoris 216
La Condamnation du Banquet 192
El conde Lucanor 6, 138
Conon de Béthune 212, 213
Consistorio del gai saver 205
Consulat del mar 168
Costums del mar 168
Couronnement de Louis 60
Couronnement Renart 145
Coutumes 167
Coutumes de Beauvaisis 126, 167
Covenant Vivien 63
Credo 152
Contes dévots 24
Contrasti 226, 232
Contrasti dell' anima e del corpo 20
Cristal et Clarice 120
La Croix en Brie, Priester von – 144
Crónica general 40, 159
Crónica troyana 89 [Abb. 46]
Cuaderna via 84
Cuer d'amour épris 186

dansa 207
Dante 5, 6, 19, 75, 79, 85, 96, 126, 150, 161, 170, 171, 174, 184, 185, 188, 199, 201, 202, 205, 207, 224, 227, 238, 246–255 [Abb. 171, 179, 181 186, 187]
Dante da Maiano 242
Danza de la Muerte 173
Dares Phrygius 86, 87
Daude de Pradas 166
Davanzati, Chiaro 241
David (Dichter) 96
Debate del alma y del cuerpo 20
Débats 20

Débats du clerc et du chevalier 216, 222
Dekameron 138
Denis von **Portugal 210**
descort 207 f., 226
Destruction de Rome 59
Detto d'Amore 184
Dictis Cretensis 86, 87
Diego Fernández 128
Diez Mandamientos 150
Disciplina Clericalis 28, 137
Disticha Catonis 172
Dit 137, 173
Dit de la Rose 181
Dit des trois morts et des trois vifs 173
La Doctrina de la discrición 150
Documenti d'amore 187
Dolopathos 138
Donat proensal 204
Doon l'Alemant 70
Doon de Mayence 45, 68
Drouart la Vache 181
Duarte, König von Portugal 160
Dümmlingsmärchen 108
Durante (Ser) 184
Durmart le Gallois 120

Ecbasis Captivi 140
Echecs amoureux 186
Elegia de diversitate fortunae 224
Eleonore (Leonore) von Aquitanien (von Poitiers) 92, 101, 102
Elie de Saint-Gilles 70
Elioxe 71
Eneasroman 89 f.
Enfances Godefroy 71
Enfances Guillaume 64
Enfances Ogier 67
Enfances Vivien 63
Enrique de Villena 205
Enseignemens 171
Entrée d'Espagne 76 [Abb. 38]
Enzo 232
Enzyklopädien 169
Eracle 92
Erec 105
Erzpriester von Hita 177 f.
Escanor 120
Escoufle 126
Especulo 163
Espurgatoire de Saint Patrice 22
Estoire d'Athènes 120
Estoire del Saint Graal 112
Estoire des Englès 96
Etienne de Fougères 172
Eulaliasequenz 9
Eustache Deschamps 186, 205, 207, 219
Eustache Marcadé 192
Evangelien 150
Evrart 149
Exemples 142
Eximenis 177

Fabel 139 ff.
Fabliaux 130 ff.
Falkenbücher 166 [Abb. 110, 165]
Faro 32
Fatti di Cesare 160
Fazio degli Uberti 164
Fergus 120
Fernan González (Poema) 74
Fernam Lopez 160
Ferrara 224 [Abb. 159]
Fiammetta 127
Fides von Agen 26
Fierabras 59
Fierebrace 62
Filocolo 124
Filostrato 128
Fiore 184, 238
Fiore di virtù 163
Fioretti 175
Flamenca 126
Flavius Vegetius 166
Fleurs des Histoires 157
Floire et Blancheflor 124, 125
Floovent 45, 59
Florence de Rome 70
Florenz 160 f., 241 ff. [Abb. 180, 181]
Flores y Blancaflor 128
Florimont 83
Floris et Liriope 134
Folcacchiero dei Folcacchieri 242
Folgore von S. Gimignano 237
Folquet de Marseille 202, 209
Forese Donati 238
Fortuna 192 [Abb. 118]
Forum Iudicum 168
Francesco da Barberino 172, 187
franco-lombardisch 75
franco-venezianisch 75
Franz von Assisi 3, 26, 175, 225, 234 f. [Abb. 119, 168, 169, 184]
Frati Gaudenti 240
Frauendienst 100 f.
Fredegar 35
Frere Denise 130
Frescobaldi, Dino 245, 247
Friedrich II. von Hohenstaufen 229 ff. [Abb. 164, 165]
Fuero Juzgo [Abb. 4]
Fueros 168
Fulbert von Chartres 24
Froissart 120, 158, 219 f. [Abb. 101]
Fulgentius 31, 180

Gace Brulé 213
Galeran 126
Le Garçon et l'Aveugle 191
Garin le Loherain 45, 65
Garnier s. Guernes
Gaston Phébus 221 [Abb. 156]
Gaubert [Abb. 142]
Gaucelm Faidit 200, 225
Gaufrey 68, 70
Gautier von Arras 92, 101
Gautier d'Aupais 136
Gautier de Châtillon s. Walter v. Ch.
Gautier de Coincy 25, 27
Gauvain (Galvanus) 97, 110, 120 [Abb. 58, 63, 69, 70]
Gautier von Metz 164
Gavaudan 209
Genesis 24, 149
Geoffrey Gaimar 96
Geoffrey von Monmouth 94 ff. 98, 105, 114
Geoffrey von Paris 157
Georges Chastelain 157
Gerard von Amiens 120
Gerbert 38
Gerbert von Metz 65
Gerbert von Montreuil 109, 126
Gerson, Jean 185
Gervais du Bus 145
Gervaise 163
Geschichtsschreibung 45, 150, 152 ff. (s. a. Chronik, Reimchroniken)
Gesta de Sancho II de Castilla 42
Geste des Bretons 96 f.
Geste Francor [Abb. 39]
Geste de Normans 87
Geste de Saint-Gilles 70
Giacomino Pugliese 230
Giacomino von Verona 174
Giacomo von Morra 230
Giordano da Rivalto 174
Giovanni del Virgilio 253
Girard de Roussillon 73
Gontier de Dargies 213
Gonzalo de Berceo 26 ff.
Giraut de Borneil 197, 233
Gormond und Isembard 52, 59, 65, 81
Gossuin von Metz 164
Gottfried von Lagny 107
Gottfried von Viterbo 69
Göttliche Komödie s. Dante
Graal 108 ff., 112 f. [Taf. IV]
Gran Conquista de Ultramar 159 [Abb. 102]
Grandes Chroniques de France 156, 162 [Abb. 25, 98]
Graindor de Douai 71
Grandor de Brie 64
Grant mal fist Adam 20
Gregorius 20
Gregor von Tours 35
Gringoire 193
Guernes de Pont-Sainte-Maxence 22
Guerre d'Ecosse 153
Gui de Uisel [Abb. 145]
Guido delle Colonne 84, 89
Guilhelm de Cabestanh 197
Guilhelm Montanhagol 227
Guilhem de Tudèle 73
Guillaume s. a. Wilhelm
— d'Angleterre 104
— de Béthune 213
— de Ferrières 213
— de Deguilleville 174, 185
— de Dôle 125 f., 214
— Guiart 157
— de Lorris 180 ff.
— de Machaut 186, 218, 220 [Abb. 155]
— de Palerne 126
— de Saint-Pathus [Abb. 94]
— le Clerc 120, 163
— le Maréchal 153
Guiart von Moulins 150
Guinicelli, Guido 241, 243 f., 245
Guiot de Provins 109, 171
Guiron le Courtois 118
Guischard III. von Beaujeu 20
Guittone (von Arezzo) 169, 240
Guy de Blois 221
— de Bourgogne 59
— von Cambray (Dichter) 83, 177
— de Nanteuil 70

Haager Fragment 33, 63
Hartmann von Aue 21
Haveloc 135
Haymonskinder 67 f.
Heiligenlegenden 21 f.
Heinrich II. Plantagenet 86, 87, 101, 151 [Abb. 51]
— VII., Kaiser 251 [Abb. 185]
— von Gilchezâre 146
— von Settimello 224
Hélinand 173
Henri d'Andeli 130, 133, 146
— de Valenciennes 156
Hermann von Valenciennes 24, 149
Hieronymus 24
Hieronymussage 108
Hildebert 38
Hildegard von Meaux' 32
Histoire ancienne jusqu'à César 86, 160 [Abb. 44, 48]
Historia de Alfonso el Sabio [Abb. 103]
Histoire de César 91
— de la guerre Sainte 154
— de Saint Louis s. Joinville
Historia Karoli Magni et Rotholandi 58
— de preliis 82
— regum Britanniae 94 f.
Hohelied 17
Honorius von Autun 109
Hubertus 24
Hue de la Ferté 214
— de Rotelande 120
Hugo Farsitus 25
Hugues de Berzé 213
— Capet 45, 59
Humanismus 79
Humbaut 120
Huon de Bordeaux 69, 70
— de Mery 174
— III. von Oisi 212
— le Roi 25
Hurtado de Mendoza 160

Jacob de Forest 91
Jacopo da Lentini 230
— Mostacci 230
— Passavanti 174
Jacopone von Todi 3, 26, 236 f. [Abb. 170]
Jacques de Longujon 83
Jacuemart Geleé 145
Jagdbücher 166
Jaufre 121
Jaufré Rudel 196
Jean Alcart 186
Jean le Bel 157, 158
— de Berry 221
— Bodel 21, 59, 76, 190, 218
— de Brienne 213, 230
— Chopinel 183 f.
— de Condé 136
— de Crésecque 224
— le Fevre 172
— Golein [Abb. 113]
— Mansel 157
— de Meun 183 f.
— Michel 192
— de Papeleu [Abb. 79, 95]
— le Sénéchal 224
— de Tuim 91
— le Venelais 83
— de Vignay [Abb. 115, 126]
Jehan et Blonde 126
Jehan (Dichter) 120
Jehan de Paris 128
Jehan Renart 125
Jeu d'Adam 189
— de Saint Nicolas 190
— de la Feuillée 192
— de Robin et Marion 192
— des échecs moralisé 166 [Abb. 126]
Jeux-Partis 206, 222
Ille et Galeron 93
Image du Monde 162, 164
Infanten von Lara 40
Intelligenza 187 f.
Jenseitsvisionen 18 ff., 173 f. [Abb. 8, 9, 10]
Johannes von Alta Silva 138
John Gower 185
Joie de la Cort 105
Joinville 152, 157 f.
Jonasfragment 9
Jordan fantosmes 153
Josephus Iscanus 88
Joufroi 126
Jourdain de Blaivies 69
Ipomedon 120
Irmgard von Narbonne 102
Isidor von Sevilla 162
iter ad Paradisum 82
Juan Garcia de Castrojerez 169
Juan Manuel 138, 177
— de Mena 211
— Ruiz 177 f.
Judas Macchabaeus [Abb. 92]
Judenknabe 24
Julius Valerius 82

Kalilah und Dimnah 137
Kanzone 205, 231
Karl d. Große 35, 57, 99 [Abb. 17, 18, 25, 27]
— d. Kahle [Taf. I] 12, 99, 151
— V. von Frankreich 151 [Abb. 113, 126]
— VI. von Frankreich 221
Karlsreise 36, 44, 53 f., 92
Katharina von Siena 174
Königsgeste 57 ff.
Kreuzzuge 154 ff.
Kreuzzugsgeste 71, 154
Kyot 109

La Fontaine 130
Lai 130, 135 f.
— (lyrisches) 207
— d'Aristote 130, 133, 135 [Taf. III]
— d'Eliduc 93
— du cor 135
— du Fresne 126
— del mantel 135
— de l'Ombre 126
Lais Bretons 135
Lambert le Tort 83
Lamentations de Mahieu 172
Lancelot 106 f., 113, 115 [Abb. 56, 57, 59, 60, 61, 64, 65]
Lanfranc Cigala 227, 234
Lapidaire 163
Lapo Gianni 245, 247
Lauda 190, 235 f., 237
Laurent 173
Leben der Ägyptischen Maria 21
Leggenda di Vergogna 21
Leodegarlied 11 f., 13
Leonor von Kastilien [Abb. 22]
Leyenda de los Infantes de Lara 42
Leys d'amors 204
Liber Infortunii 172
Libri di falconeria 166
Libro de Alexandre 84
— de Apolonio 123
— de buen amor 177
— de buenos proverbios 175
— del Caballero e del Escudero 177
de los Ajedrez 166
— de Cetreria 166
— de los Engaños 138
— de los Estados 177
— de Miseria de homme 179
— de Monteria 165
— di bel parlar gentile 139
— de Patronio 138
— de saber de Astronomia 164
— de Ucles [Abb. 22]
Libros de Caballerias 122
Liedersammlungen 203 f. [Abb. 143]
Livre du Conseil 167
— de forme de plaid 167
— de l'information des princes [Abb. 113]
— de Justice et de Plaid 167
— des Manières 172
— du roy Meliadus 118
— du Roi Modus 166, 186 [Abb. 128]
— de quatre dames 222
— des Voies de Dieu 151
— du Voir Dit 218
López de Ayala 166, 179
— de Santillana (Iñigo) 211
Ludus super iconia Sancti Nicolai 190
Ludwig VII. (von Frankreich) 92, 99, 101
— VI. 99
Ludwig IX. (der Heilige) 151, 152, 157, 171 [Abb. 94, 115, 116]
Ludwigslied 32
Lullus, Raymundus 176 f., 208
Lusignan 128

Mabinogion 99
Macarius 19
Macaire 76
Mainet 59
Majolus 36
Makkabäer 46, 149
Makrobius 31
Malaspina, Alberto 226
— (Moroello) 250, 253
Mal mariée 195
La Manekine 126
Manessier 109
La Manta, Schloß [Abb 160]
Manuel Comnenus 92
Mappemonde 164
Marcabru 196, 199, 200, 210
Marcianus Capella 162
Marco Polo 118, 164 [Abb. 97]
Margarete von Antiochien 21
Margarete von Flandern 102
Maria von Frankreich (Marie de France) 22, 93, 97, 135 f., 139 f., 142 [Abb. 83]
Marie, Gräfin von Champagne 101, 102, 150
Marienbilder [Abb. 11, 12]
Marienlegenden 22 ff., 191 f.
Marienlieder 23 f., 233 f.
Marsilio Ficino 245
Martin Le Franc 187
Martinus Polonus 161
Martirio de San Lorenzo 27
Matfre Ermengau 187, 245 [Abb. 129]
Matière de Bretagne 93 ff., 118 f., 135
Méchant Sénéchal 137
Medizin 165
Méliador 120, 220
Melusina 128
Meraugis de Portlesguez 120
Meriadeuc 120
Merlin 95 [Abb. 62]
Les Merveilles de Rigomer 120
Mester de clerecía 27, 55, 74
— de juglaria 27
Meteoren 164
Metge, Bernart 177
Miélot [Abb. 99]
Milagros de nuestra señora 27
Milione s. Marco Polo
Minnedienst 101 f., 113, 180, 193 ff.
Miracle du Roi Clovis [Abb. 191]
Miracles 191 f.
Miroir historial [Abb. 96]
Mirour de l'homme 185
Miserere 172
Misterio de Elche 189
Molinet 157, 186
Mönch von St. Gallen 35
— von Montaudon 202, 204
Mondeville 165
Moniage Guillaume 63
Montecassino 7
Moralité 192
Moralphilosophie 171 ff.
Mort Artus 113, 115
Moses Arragel 150
Motet 207
Musikinstrumente [Abb. 14, 15, 19, 23, 80, 135, 136, 150
La Mule sans frein 120
Mysterien 189 ff.
Mythen (antike) 77, 97, 135

Narbonnais 64
Narcisse 134
Nennius 95
Nepi 74
Neveletus 141
Niccolò da Verona 76
Nicolas de la Chesnay 192
Nicolaus von Myra 21
Niklasspiel 190
Nivardus von Gent 140
Noje 172
Novellistik 119, 129 ff.

Oberon 70
Odilon 36
Odo von Cluny 36
Odo von Cherriton 142
Odo delle Colonne 230
Oedipussage 20
Ogier der Däne 63
Olivier de la Marche 186
Orbiciani, Buonagiunta 242
Ordoño III. von León [Abb. 20]
Ordre de Chevalerie 166
Orlandi, Guido 244, 245
Otinel 59
Otto von Granson 221
Ovid 90, 102, 104, 134 f., 181, 239 [Abb. 177]
Ovide moralisé 134

Paien de Maisières 120
Palamedes 118
Paolino di Piero 101
Parise la Duchesse 70
Parzival (Sage) 108 f. s. a. Graal
Passion Christi 11 f.
Passionsspiele 192
Pastourelle 192, 195, 206
La Pasture 219
Patecchio von Cremona 172
Pater Noster 152
Pathelin 191 [Abb. 133]
Paulus 19
Pedro de Veragüe 150
Peire d'Auvergne 198, 204, 209, 232
— Cardinal 73, 202 f., 233
— Ramon 198, 209, 225
— Vidal 200, 209, 225
Pelerinage de la vie humaine etc. 185
Perceforest 121
Percivalle Doria 230
Le pet au diable 130
Petit Jean de Saintré 128 [Abb. 75]
Petrarca 208
Petrus Alphonsi 28, 137
— Comestor 150
— Valdus 14
— de Vinea 230
Phaedrus
Philippe d'Artois 224
— de Beaumanoir 126, 128
— Mousket 154
— de Novare 156, 167, 172
— — Thaon 163, 164
Philomena 134
Physiologus 162
Pierre de Beauveau 128
— Fontaine 167
— Pathelin 191
— de Saint-Cloud 142
Pietro da Bascapè 174
Placides et Timeo 171
Plinius 162
Poema de Yuçuf 150
Poème moral 173
Politische Schriften 168 f.
Pons de Capdueil [Abb. 137]
Poridat 175
Presbyter Johannes 82, 163
Primat 162 [Abb. 98]
Prise d'Alexandrie 218
Prise d'Orange 63
de proprietatibus rerum 165
Prosaromane 111 ff., 118
Prothesilaus 120
Li Proverbe au vilain 171
Proverbia quae dicuntur supra natura feminarum 172
Proverbios 179
Prudentius 180
Psalmen 150, 152
Psalter von Saint-Swithin [Abb. 9]
Pseudo-Turpin 58
Pulci 76
Puys 191, 218, 221
Pyramus und Thisbe 134 [Taf. III]

Quadrilogue invectif 222
Quatre Ages de l'homme 172
Queste del Saint Graal 113
Quinze Joyes de Mariage 139

Rabelais 4
Racine 86
Rahmenerzählung 137 f.
Raimbaut von Orange 198
— de Vaqueiras 225, 226 [Abb. 161]
Raimund Berengar V. 227
Raimon de Miraval [Abb. 141]
Raimond Feraut 26
Rajna Pio 32
Rainardo e Lesengrino 146
Ramon Muntaner 160
— Vidal 204
Raoul le Fèvre 89
Raoul de Cambrai 66
— de Cambrai 66
— de Houdenc 120, 174
Rational de divins offices 151
razos 204
Razos de trobar 204
Reali di Francia 122
Rechtsbücher 167 ff.
Récits d'un ménestrel de Reims 154
Reclus de Molliens 172
Reimchroniken 96, 99, 150, 152 ff.
Recueil des Histoires de Troie 89
Refrains 212
Del Reggimento e costumi di donna 172
Régime du Corps 165
Reina Sebilla 128
Renart le bestorné 145
— le Conterfait 146
— le Nouvel 145
Renaud von Beaujeu 120
Renaud de Montauban 67 f. [Abb. 33, 37, 158]
René d'Anjou 186, 223
Richard von Barbezieux 197 [Abb. 140]
— le Fournival 163
— de Lison 144
— Löwenherz 213, 214
— de Semilli 213
Richeut 132
Rimado de Palacio 179
Rime antiche [Abb. 174, 175]
Rinaldo d'Aquino 230
Ristoro d'Arezzo 164
Robert, König von Neapel 151
— de Baron 109, 112, 114
— von Blois 134, 172 [Abb. 151]
— de Clari 155 f.
— Mauvoisin 213
— von Namur 221
— le Diable 126
Roberto el Diablo 128
Roger II. von Sizilien [Abb. 49]
Le Roi Flore et la belle Jeanne 128
Le Roi Modus et la Reine Racio 166, 186 [Abb. 128]
Rolandslied 44, 47 ff., 58, 74
Roman (s. a. Prosaroman) 118 ff., 152
— dels auzels cassadors 166
— d'Edipus 86
— de Fauvel 145
— de la Poire 215
— de Renart 76, 140, 142 ff., 167
— de la Rose 126
s. sonst Rosenroman
— de Rou 108
— de Sidrac 171
— de la Violette 126, 215 [Abb. 146]
Romances 122, 160
Romanzen 195
Romuleon [Abb. 99]
Romulus 139
Roncesvalles 74
Rondel (rondeau) 195, 207
Ronsard 79
Rosenroman 134, 180 ff., 245
Rotrouenge 195, 207
Rustebeuf 25, 130, 145, 191, 217
Rusticiano da Pisa 118, 121, 164
Rustico di Filippo 238

Sacchetti, Franco 132, 139
Sacra Rappresentazione 189

Saint-Antonin, Vizegraf von [Abb. 144]
– Denis 54
– Guilhem-le-Désert 61 [Abb. 29, 30]
– Martial (Limoges) 209
– Vou de Lucques 25
Sainte Resurrection 189
Saisnes 59
Santiago de Compostela 208
Santiagoritter [Abb. 22, 147]
Schachzabelbuch 166 [Abb. 109]
Schwanenritter 71 [Abb. 71]
Secretum Secretorum 165
Segres des Dames [Abb. 108]
Sem Tob 179
Sestine 208
Sieben Weisen 137
Siena [Abb. 238]
Siete Partidas 168
Simon de Crépy 137
Sirventès 199, 200, 205
la sobregaya companhia 204
Solinus 164
Somme le Roi 173
Sonett 207, 231 ff.
Le Songe du Chevalier [Abb. 157]
Songe d'enfer 174
– de paradis 174
Sordello 227
Sottles 192
Speculum Maius 170
Sphaera 164
Spielleute [Abb. 14, 15, 80, 135, 136, 148, 152, 153]
Sponsus 189
Statius 85
Stil nuovo 102
Stopfepisteln 10
Streit zwischen Leib u. Seele 20
Sutri 75

Tafelrunde 97
Tagelied 206 f.
Tanzlied 207
Tapisserie von Bayeux [Abb. 16, 24]
Tavola Ritonda 122
Templer 103
Tenzone 205 f., 238
Tesoretto 170
Tetbald von Vernon 13
Thais 21
Theater 188 ff.
Thebenroman 85 f.
Theophilus 24
Thibaut IV. von Champagne, 214 f.
Thomas 115 f.
– Becket 22 [Abb. 51]
– von Cantimpré 162
Tierepos 139 ff.
Timeo 171
Toledo [Abb. 121]
Tombeor Nostre Dame 25
Totentänze 173
Tournoiemet Antecrist 174
Trésor 170
– des Histoires [Abb. 154]
Tristan 97
– Sage 98, 103, 104, 110
– Romane 115 ff.
Troiano 89
Trojaroman 86 ff. [Abb. 45]
Troilus 88, 128
Tropen 189
Turoldus 47

Uc Brunet [Abb. 139]
– Faldit 204
– de Saint-Circ 204, 225
Uguccione da Lodi 174
Urraca [Abb. 20]
Usages 167

Vasco de Lucena 83
Venedig [Abb. 97]
Vengeance Alexandre 83
La Vengeance Raguidel
Li ver del juise 20
Vergil 31, 90, 180 [Abb. 47, 178]
Verna, Kloster [Abb. 184]
Vers de la Mort 173
Vézelay (Abtei und Kirche) [Abb. 36]
Vida de Sancto Domingo de Silos 27
– de Sant Honorat 26
– de San Millán 27
– de Santa Maria Egipciaca 21
– de Sancta Enimia 20
– de Santa Oria 27
Vie des Pères 137
– de Saint Thomas le Martyr 22
Villani, Giovanni 161
Villard de Honnecourt 166
Villehardouin 3, 155, 157
Villon, François 223 f.
Vinzenz von Beauvais 162, 170 [Abb. 115]
Virelai 207
Visio Fulberti 19
Vision 14
Visio Tnugdali 22
Vivien 63
Voeux du Paon 83
Voltaire 86

Wace 21, 23, 24, 87, 96, 97, 101, 108, 156
Walter von Châtillon 83, 84, 88
– Map 114
Watriquet 136
Wauchier von Denain 109
Wenzel von Brabant 220
Wettinus 19
Wilhelm s. a. Guillaume und Guilhem
– der Eroberer 167
– „von Orange" 62
– von Orange 45
– IX. von Poitiers 193 f., 232
– Graf von Toulouse 61
Wilhelmsgeste 60 ff.
Willame 24
Wolfram von Eschenbach 109, 207

Yder 120
Ysengrinus 140
Ysopets 139
Yvain (Yvanus) 97
– (Epos) 107 f.

QUELLENNACHWEIS DER ABBILDUNGEN.

Nach Photographieen von Moreno, Madrid sind wiedergegeben Abb. 2, 3, 102, 105, 114, 129; nach Phot. Alinari Abb. 49, 54, 55, 164, 172, 181–187; nach Phot. Dr. Stödtner Abb. 29, 30, 31, 32; nach Phot. des Kunsthist. Instituts in Marburg Abb. 11, 12; Phot. Giraudon 18; Phot. Archives photographiques d'art et d'histoire 8, 131; nach Millar, Miniature anglaise 9; nach Houvet, La cathédrale de Chartres 27, 89; nach Thompson, Catalogue of mss. 56–60; nach M. Aubert, Sculpture franç. 13; nach Vitry, La Cathédrale de Reims 77/78; nach P. Champion, Antoine de la Sale 81; nach Novati, A ricolta 86; nach H. Martin, La miniature franç. 106, 113; nach Karlinger, Die Kunst der Gotik 50, 152, 153; nach Edition Lévy & Neurdein, Paris 16, 24.

Für die hier nicht angeführten Abbildungen, die auch in den Unterschriften keinen Quellenvermerk tragen, wurden eigens für das Werk angefertigte Aufnahmen benutzt. Solche lagen auch den Tafeln zugrunde, bis auf Tafel I, die in einem Teil der Auflage nach dem bei Hugo Schmidt Verlag, München erschienenen Faksimile-Druck des „Codex Aureus" der Münchner Staatsbibliothek Bd. I, Tafel V (bei einem andern Teil der Auflage liegt eine Originalaufnahme der Reproduktion zu Grunde), und Tafel III, die nach einer Alinari-Photographie wiedergegeben sind.

BERICHTIGUNGEN.

S. 19 Abb. 10, Biblia de Alba, Bibliothek des Herzogs von Alba, 15. Jahrh.
S. 88 Zeile 6 von unten, lies „verwickelte".
S. 132 Zeile 12 von oben, lies „vor" statt von.
S. 163 Zeile 6 von unten, lies „als Anlaß".
S. 165 Zeile 12 von unten lies „Mondeville" statt Mandeville.
S. 172 Zeile 14 von unten lies Liber Infortuni.
S. 173 Zeile 23 von oben, lies „Erfolge".
S. 174 Zeile 8 von oben, lies „Paradis".
S. 178 Zeile 6 von unten, lies „zu" statt zur.
S. 206 Zeile 7 von unten, lies „der letzte" statt den letzten.

NB. Für die Kapitelzahlen ist das umseitige Inhaltsverzeichnis maßgebend.

INHALT.

Seite

Einleitung .... 1—7

I. Die ältesten Denkmäler .... 7—15

II. Geistliche und fromme Literatur . 16—30

III. Das Heldenepos .... 30—76

1. Ursprung und Entwicklung 30
   a) Das altfranzösische Epos 30
   b) Das altspanische Epos 38
   c) Verbreitung der epischen Literatur 43
   d) Klassifikation der epischen Dichtung. 45
2. Die ältesten Denkmäler des romanischen Epos 47
3. Die „Gesten" und ihre wichtigsten Denkmäler...................... 56
   a) Die Königsgeste 57
   b) Die Wilhelmsgeste 60
   4) Kleinere und zerstreute Epen..... 68
   5) Das Heldenepos der Romanen 72

IV. Das literarische Epos .... 76—93

1. Der Zyklus von Alexander dem Großen 81
2. Der mythische Epenzyklus 85
   a) Der Thebenroman.............. 85
   b) Der Trojaroman 86
   c) Der Eneasroman 89
3. Der byzantinische Roman 91

V. Das höfische Epos (Die Matière de Bretagne) .... 92—118

   a) Christian von Troyes 104
   b) Der Zyklus der Prosaromane 111

VI. Unterhaltungsliteratur und Novellistik .... 118—139

1. Der Roman 118
2. Die Novellistik 129

VII. Tierepos und Fabel..........139—146

VIII. Die lehrhafte und historische Literatur...................146—179

1. Realien.......................148
   a) Biblische Geschichte und Theologie 148
   b) Politische und Weltgeschichte ...152
   c) Naturgeschichte 161
   d) Himmel- und Erdkunde 163
   e) Praktische Disziplinen 165
   f) Recht und Politik 167
   g) Brunetto Latinis Enzyklopädien .169
2. Moral und Satire 171

IX. Die Allegorische Dichtung ... 179—188

X. Das Schauspiel ....188—193

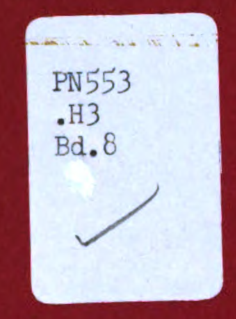
XI. Die lyrische Dichtung ....193—246

1. Die weltliche Lyrik 193
   a) Die großen Trobadors 199
   b) Die Dichtungsformen der mittelalterlichen Lyrik 203
   c) Die Lyrik in Spanien 208
   d) Die altfranzösische Lyrik 211
   e) Die höfische Dichtung in Italien .224
2. Die religiöse Lyrik 232
3. Die italienische Lyrik im Zeitalter Dantes 237

XII. Dante Alighieri ....246—255

Register ....256—259

Inhaltsverzeichnis 260






PENN STATE UNIVERSITY LIBRARIES
A000046025258